

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 4 | Número 17 | julio-septiembre 2016 | Bs. 20
Revista cultural
PIEDRA
de agua
JAWIR QALA / RUMI WAKU / ITA-I
Dossier:
50 años del Museo Nacional de Arte
Biblioteca del Bicentenario de Bolivia
Un proyecto que afianza su andar
Martín Zelaya Sánchez
Lorgio Vaca:
La transmisión de los muros
Ecos medievales en la iconografía
de las sirenas andinas virreinales II
Margarita Vila Da Vila



COLECCIÓN

MONEDAS, BILLETES Y MEDALLAS

Banco Central de Bolivia

El 2 de agosto del presente año, la Casa Nacional de Moneda (Potosí), realizó la reinauguración de la Sala de monedas, billetes y medallas del Banco Central de Bolivia con una nueva museografía.

La colección comprende 439 monedas y medallas en las cuales están incluidas monedas coloniales del periodo de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII. Se destacan también, monedas republicanas desde las primeras que se acuñaron para Bolivia, hasta llegar a las monedas de actual circulación.

Las medallas, conmemoran acontecimientos muy importantes que vivió Bolivia a lo largo de su historia en busca de consolidar la democracia. Completan la colección los billetes de diferentes cortes que se emitieron por ley de 1911 y 1928.

Esta colección fue entregada por el BCB a la Casa Nacional de Moneda el 17 de noviembre de 1999 en calidad de Comodato, para enriquecer la sección de Numismática de este Repositorio Cultural.







JAWIR QALA / RUMIWAKU / ITA-I

Año 4 | Número 17 | La Paz, Bolivia
julio - septiembre de 2016













PIEDRA de agua

Piedra de agua es una publicación trimestral de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Consejo editor: Natalia Campero, Esteban Ticona.

Responsable: Benjamín Chávez.

Diseño y diagramación: Oliver Guzmán C.

Depósito legal: 4-3-41-13 P.O.

E-mail: revistapiedradeagua@gmail.com

Colaboradores de este número: José Bedoya, Silvia Guerra, Cergio Prudencio, Leonor Valdivia, Margarita Vila Da Vila, Teresa Villegas de Aneiva, Martín Zelaya Sánchez.

Fotografías: MNA, Tony Suárez, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, Centro de la Cultura Plurinacional, Margarita Vila, Ingrid Schulze

Tapa: Rostro indígena / Luis Wallpher / 1947 / Óleo - Tela / Colección MNA

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni está obligada a publicar colaboraciones no solicitadas.

Suscripciones y venta de números anteriores: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi Nº 1005 esq. Yanacocha / Telfs.: 2408951 - 2408981 / Pág. Web: www.culturabcb.org.bo

Ventas LA PAZ: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi esquina Yanacocha Nº 1005 / Tienda del Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya / Tienda del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Calle Ingavi Nº 916 esq. Jenaro Sanjinés / **SANTA CRUZ:** Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz. Calle René Moreno Nº 369 / **SUCRE:** Archivo y Biblioteca Nacionales. Calle Dalence Nº 4 / **POTOSÍ:** Casa Nacional de Moneda. Calle Ayacucho s/n.



EDITORIAL

El dossier del presente número de *Piedra de agua*, está dedicado al Museo Nacional de Arte, con motivo de sus 50 años de vida. Importantes trabajos, como la restauración de su edificio y una nueva museografía, se han realizado para conmemorar esta fecha, prueba de la vigencia de una institución que brinda un importante servicio de preservación y valoración de nuestro patrimonio –parte fundamental de nuestra identidad como bolivianos–, adecuando su funcionamiento a las necesidades y expectativas de nuestra sociedad actual.

Un recorrido por sus remozadas salas, una conversación con su actual director, así como también con una de sus anteriores directoras, nos dan una mirada que ayuda a comprender el recorrido y los desafíos actuales que enfrena la institución.

Luego, nuestra sección de literatura se ocupa del desarrollo de la Biblioteca del Bicentenario, a casi un año de haber iniciado su labor este importante proyecto editorial impulsado desde la Vicepresidencia del Estado. Aquí revisamos los títulos editados en la presente gestión.

El Gran Vidrio, nuestra sección de artes visuales bajo la curaduría de Leonor Valdivia, nos presenta en esta ocasión la obra del artista Vidal Cussi. En ese mismo ámbito artístico, aunque con impronta investigativa, publicamos la segunda y última parte de *Ecos medievales en la iconografía de las sirenas andinas virreinales*, conferencia dictada en las universidades japonesas de Tokio, Nagasaki y Osaka de la historiadora del arte Margarita Vila Da Vila.

Las páginas dedicadas a mostrar las actividades de los Centros Culturales dependientes de la FCBCB, se ocupan ahora del Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz y comparte con los lectores de la revista, el homenaje que dicho Centro le hizo al destacado artista plástico cruceño Lorgio Vaca en el marco de la Feria Internacional del Libro de Santa Cruz. El artículo denominado *Lorgio Vaca: La transmisión de los muros*, muestra el proceso creativo del artista a tiempo de restituir una importante obra mural y homenajear a su autor.

En las páginas finales de la revista, como ya es habitual, nuestra sección de reseñas denominada Mirar, oír, leer, se ocupa de tres muy atendibles publicaciones recientes de autores bolivianos. La revista completa su contenido informando, en nuestra sección de Muro y en otras páginas, sobre hechos recientes de la FCBCB y de los centros culturales bajo su cargo.

Como ya ocurre desde la edición Nº 15 de la Revista, el nombre Piedra de agua se consigna también en Aymara: JAWIR QALA, Quechua: RUMI WAKU y en Guaraní: ITA-I. Por ello agradecemos a los investigadores Esteban Ticona, Victor Quintanilla y Elías Caurey. Esperemos que disfruten esta decimo séptima entrega de *Piedra de agua*, penúltimo número del presente año.

ÍNDICE

DOSSIER

LITERATURA



ARTES VISUALES



CENTROS CULTURALES



ARTE



MIRAR, OÍR, LEER



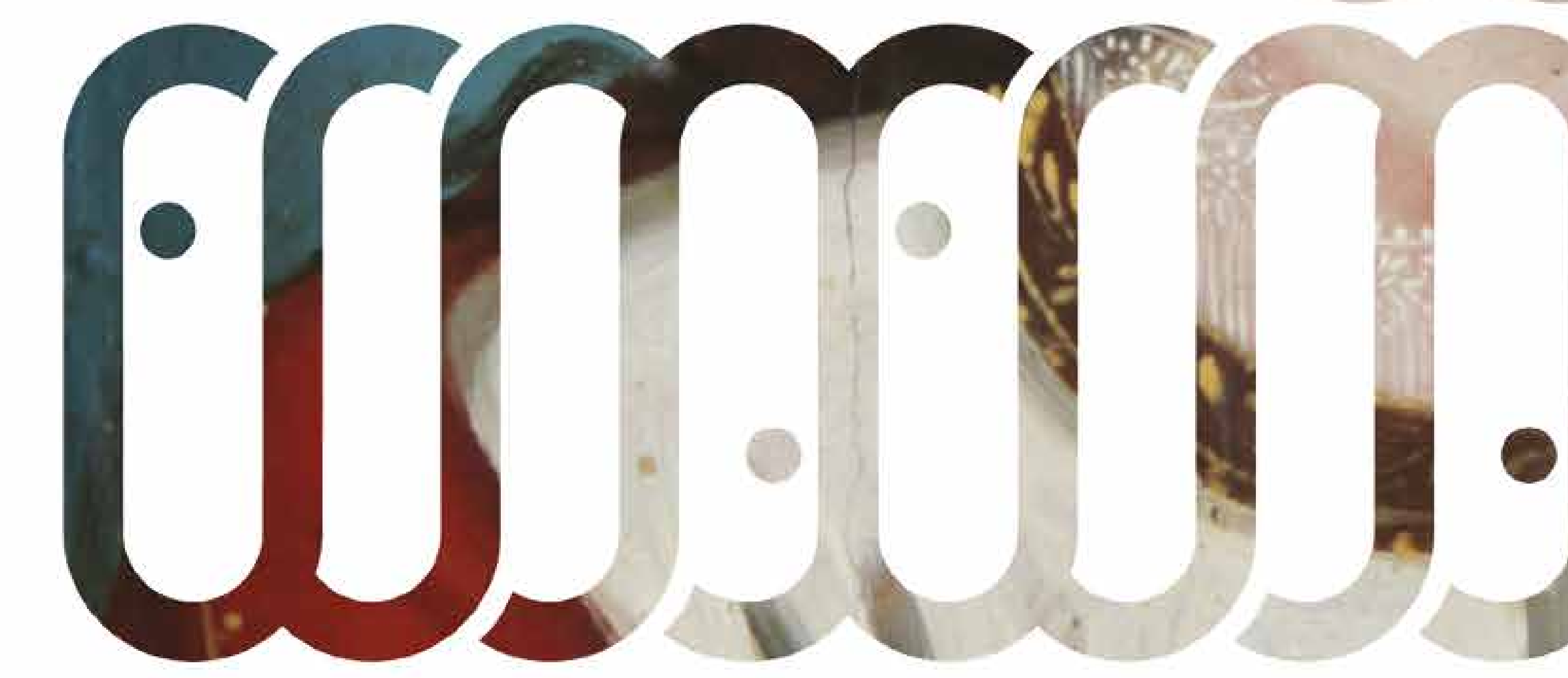
MURO



50 AÑOS DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE

El ARTE ES AHORA, nos dice desde uno de sus muros, el Museo Nacional de Arte, que cumple 50 años de vida. Cinco décadas de logros y avances que lo han consolidado como una de las más importantes instituciones culturales de nuestro país. Pero esa declaración multidimensional que posee la potencia de un manifiesto artístico, la contundencia de una filosofía de vida, la sencillez y claridad de una fórmula científica, es también, una declaración de intenciones que muestran al MNA de cara a los nuevos tiempos, con tareas y desafíos que, desde la reflexión y la práctica, encara el quehacer del museo.

Esas cuatro palabras que dan inicio al recorrido por el MNA, cuya nueva museografía inaugurada con motivo del cincuentenario, son también una invitación a involucrarnos en una historia plural y múltiple –en palabras del Presidente de la FCBCB– "prestos a escuchar al patrimonio, a desentrañar sus arcanos, a celebrar la herencia, sobre todo para crear nuevas manifestaciones desde ella, mirándonos a los ojos, los unos y los otros".





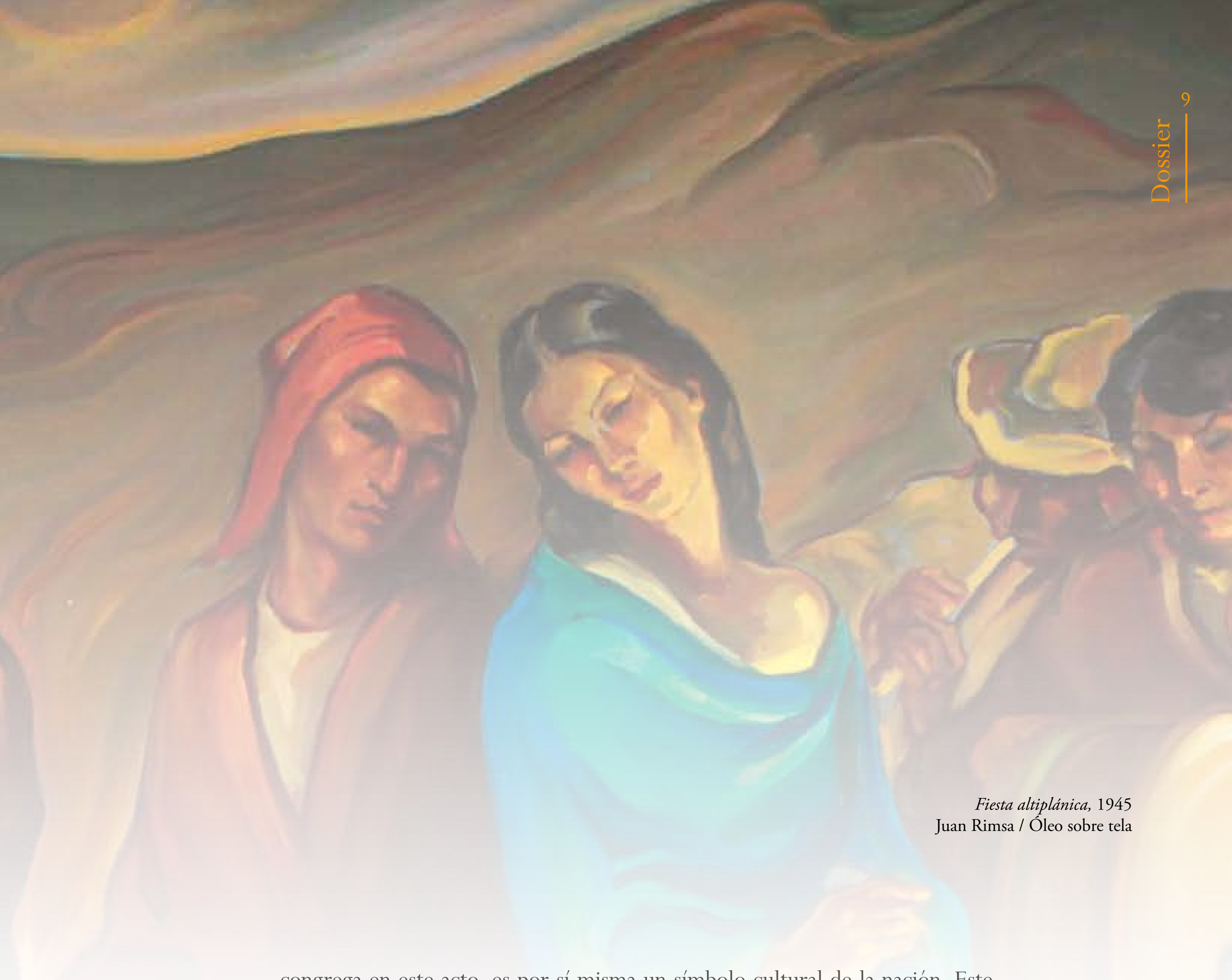
Santa Lucia, siglo XIX
Anónimo / Óleo sobre madera

LA HERENCIA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE

Cergio Prudencio / Presidente de la FCBCB

En el acto de reapertura del Museo Nacional de Arte realizado hace pocos días, compartí con los asistentes las siguientes reflexiones. La cultura es el conjunto de manifestaciones a través de las cuales los seres humanos representan sus formas de relacionarse con sus semejantes, con la naturaleza y con el universo. Es un referente plural y dinámico de las sociedades. Plural, por la diversidad de concurrencias en un mismo tiempo histórico, y por las diferencias secuenciales en la línea del tiempo. Dinámico, por las fluctuaciones constantes en la cotidianidad, y por los intercambios establecidos entre grupos sociales, sobre todo en el mundo global de estos días. La cultura es un dato fundamental de la percepción humana en relación a sí misma, a los otros, a su entorno ambiental y cósmico. Porque es en el ecosistema habitado, y en las herencias acumuladas de generación en generación, donde cada orden cultural define sus paradigmas de auto-representación; vale decir, de su identidad. No todo rastro o vestigio pasado constituye a priori un patrimonio. La cualidad patrimonial queda definida sólo en tanto y cuanto la herencia se efectúe con participación de dos voluntades soberanas: la de quien entrega y la de quien recibe. Patrimonio implica aceptación, reconocimiento, identificación y compromiso de al menos dos orillas generacionales alrededor de un factor de sucesión. Sin ello, podrá existir ese factor, pero su cualidad patrimonial estará fijada sólo en las complejidades del proceso hereditario. La casa que hoy nos

La cultura es un dato fundamental de la percepción humana



Fiesta altiplánica, 1945
Juan Rimsa / Óleo sobre tela

congrega en este acto, es por sí misma un símbolo cultural de la nación. Este espacio es una evidencia de la fuerte dicotomía histórica que moviliza nuestra pluralidad, ya por siglos. Desde el hecho arquitectónico como constatación de implantaciones culturales hegemónicas, pero también como certeza de lo indígena en resistencia inclaudicable. Desde el patrimonio resguardado, cuyo significado revela de muchas maneras la dialéctica de oposiciones y conciliaciones, hasta el arte contemporáneo emergente. Desde el asombro hasta la negación. Desde la injusticia hasta la enmienda. Desde los Apus hasta la Virgen María. Todo hace presencia en este lugar y en esta noche de luna propicia, para estimular los cuestionamientos por hacer y las respuestas por dar, en correspondencia con una sociedad cada vez más demandante y propositiva. El Museo Nacional de Arte nos propone un legado que abarca todas las texturas sociales. Al recibirlo, conferimos jerarquía patrimonial a este espacio-tiempo donde hoy nos vemos reflejados, tanto en la confrontación como en el acuerdo, en la exclusión como en la complementariedad, en las asimetrías como en las compensaciones, en la colonialidad como en la descolonización. Aquí estamos, prestos a escuchar al patrimonio, a desentrañar sus arcanos, a celebrar la herencia, sobre todo para crear nuevas expresiones desde ella, mirándonos a los ojos, los unos y los otros, al amparo de la amplia tierra que nos trajo y que espera por nosotros. Que sea en buena hora.

…Estamos, prestos a escuchar al patrimonio, a desentrañar sus arcanos, a celebrar la herencia



UN LUGAR DE ENCUENTRO Y DIÁLOGO INTERCULTURAL

José Bedoya /Director del MNA

¿Qué papel debe desempeñar un museo como éste en la sociedad actual, inmerso en una realidad como la nuestra?

Un museo hoy en día, debería ser un lugar de encuentro y de diálogo intercultural. Un lugar donde la gente pueda acercarse, reconocerse o reconocer los procesos que ha generado la producción artística y reflexionar sobre distintos aspectos. Un museo debe tener una información variada y debe poder generar distintas lecturas. Un museo ya no es la institución académica vertical que te mostraba las cosas con esa idea de la fuerza y la autoridad institucional sobre tus conocimientos, sino tiene que ser una relación mucho más horizontal, de tal modo que genere reflexión real y significativa para los distintos públicos a los que se debe. Y que sea también, en el fondo, un territorio abierto, es decir, una cosa es nuestra infraestructura, el sitio donde se preserva el patrimonio, y otra cosa es el museo con carácter nacional y toda esa actividad y trabajo que debe desarrollar más allá del sitio donde se encuentra.

Un lugar donde la gente pueda acercarse, reconocerse o reconocer los procesos que ha generado la producción artística y reflexionar sobre distintos aspectos

¿Qué significa para el Museo Nacional de Arte cumplir 50 años?

Bueno, en un país relativamente joven, que una institución cumpla 50 años de vida es significativo, es haber aprobado la prueba más dura que es la prueba del tiempo. Pero, para aprobar esa prueba del tiempo, las instituciones deben tener una visión del momento y de la actualización permanente. Obviamente en los años 60, época en la que este museo fue creado, el MNA marcó un hito en la historia cultural de Bolivia y, a partir de ahí, a través de las distintas gestiones, sus colecciones fueron creciendo, ha necesitado cada vez más espacio, y por eso también se han incorporado ya dos casas. Una, la que ocupaba inicialmente, que es el Palacio Diez de Medina, restaurado por los arquitectos Mesa Gisbert en la primera intervención y, luego, la casa contigua que era la que ocupaba la asociación de periodistas y, ahora, se ha comprado un tercer edificio, la casa denominada Villa de París. En esta ocasión, al celebrar los 50 años, vamos a reabrir el Palacio Diez de Medina con la se-

Un museo ya no es la institución académica vertical que te mostraba las cosas con esa idea de la fuerza y la autoridad institucional sobre tus conocimientos, sino tiene que ser una relación mucho más horizontal, de tal modo que genere reflexión real y significativa para los distintos públicos a los que se debe.





Montaje de salas

gunda intervención importante. La Villa de París esperamos abrirla (en realidad la crujía que da a la calle Comercio), hasta fin de año, pues los trabajos continúan.

¿Se encara estas bodas de oro, con la implementación de importantes proyectos en el museo –como la restauración que mencionas–, pero también con una nueva museografía?

Sí, al cumplir estos 50 años entregamos esta segunda restauración en la que se incluyen además todos los elementos tecnológicos de iluminación, seguridad, preservación y todo lo necesario para que un museo cumpla su rol de modo eficiente. Pero, además de todas estas condiciones de preservación, se podrá mostrar el patrimonio de manera más amplia y con mayor información. Para ello, la museografía ha sido renovada. La nueva museografía propone un diálogo entre dos visiones de mundo. El mundo occidental del arte y el mundo simbólico indígena, así como la tensión que estos dos mundos han tenido desde su primer encuentro. La narración museográfica es una narración continua que si bien tiene un eje cronológico, también aborda distintos ejes temáticos y es interrumpida frecuentemente por piezas de arte moderno, sobre todo del siglo XX, durante todo el trayecto.

Se podrá mostrar el patrimonio de manera más amplia y con mayor información

¿Cómo fue el proceso de elaboración de esta nueva museografía?

Poco después de que cerramos el museo para su restauración, pues debíamos atender problemas urgentes que presentaba la infraestructura, durante la gestión de director de Edgar Arandia, fue que se inició el trabajo de la nueva museografía. Empezamos a pensar en una nueva museografía ya que es bueno irla renovando, para ofrecer a los visitantes nuevas posibilidades con el aumento de piezas por ejemplo, como ahora sucede, tanto con piezas que no estaban expuestas, como con otras que se han adquirido pensando en la nueva museografía. Entonces, estamos hablando de un proceso de por lo menos tres años desarrollado al interior del equipo del museo, con la ayuda o el complemento de algunos insumos de investigación externos.

En este proceso ¿qué nos puedes decir de la relación del MNA con la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia?

La Fundación es, obviamente, quien nos transfiere los recursos que a su vez le transfiere el Banco Central de Bolivia, pero es una relación mucho más rica que sólo lo concerniente a lo administrativo financiero que es la carga más delicada y pesada que se debe afrontar con mucho cuidado. La Fundación se ha caracterizado siempre por tener un Consejo directivo de personalidades que aportan con sus criterios a las políticas culturales generales a todos los Centros que dependemos de ella. Y a eso nos avocamos. Entonces podemos hablar de una planificación compartida, como acaba de suceder, ya que acabamos de hacer la planificación del Plan Estratégico Institucional que es una planificación a mediano plazo y ahora estamos en el proceso de los Planes Operativos Anuales del 2017.

¿Y en cuanto al relacionamiento con los otros Centros dependientes de la Fundación?

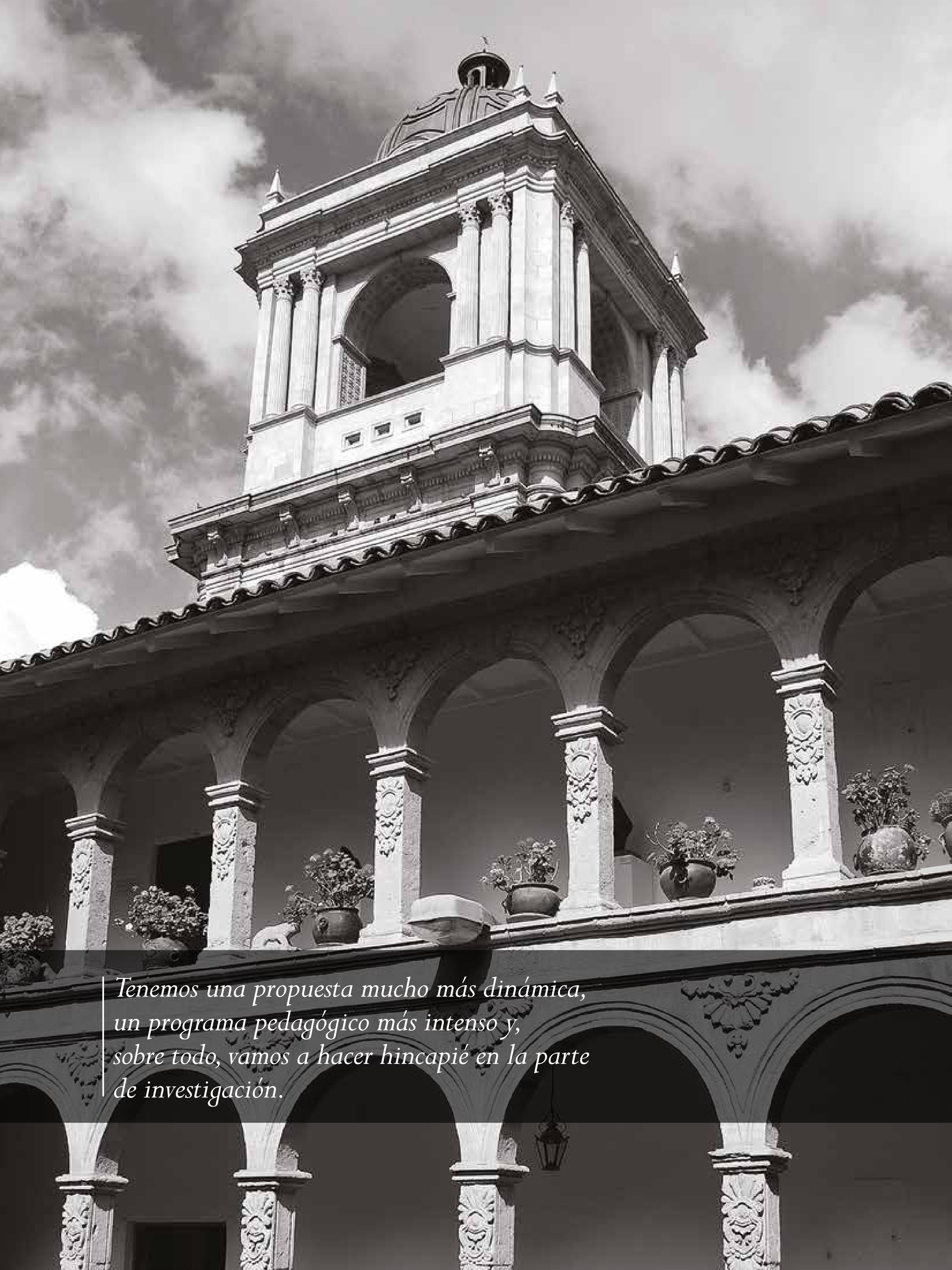
Podríamos decir que el MNA fue un poco líder en esta interrelación entre los Centros. Hemos empezado produciendo exposiciones y programas que puedan mostrarse en los otros Centros que dependen de la Fundación. Ahora estamos en otra etapa distinta. Estamos trabajando proyectos de investigación conjunta con la Casa de la Libertad, el Archivo y Bibliotecas Nacionales de Sucre, con el Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz, etc. Entonces hay una dinámica mucho más coordinada y en esto la Fundación también juega un rol importante. Los programas ya existentes continúan porque esa experiencia ha resultado exitosa, aunque ahora hay nuevos componentes. Igual seguimos produciendo nuestras exposiciones itinerantes y vamos a seguir mostrando el museo en los otros Centros, pero además, hay investigaciones y proyectos conjuntos.

A partir de esta restauración y nueva museografía, ¿qué otros programas y servicios implementará el MNA?

El museo en su momento fue creado con la idea de ser un repositorio nacional cuya filosofía estaba centrada en el patrimonio. Ahora pretendemos centrar la actividad del museo no tanto en el patrimonio como tal, sino más bien en el disfrute del patrimonio, –aunque esto obviamente no significa descuidar la preservación patrimonial– el disfrute del patrimonio por la población y también en los procesos de reflexión para el público en general. Entonces tenemos una propuesta mucho más dinámica, un programa pedagógico más intenso y, sobre todo, vamos a hacer hincapié en la parte de investigación y esperamos que esto genere también nuevos programas y nuevas propuestas. Estamos ya trabajando, por ejemplo, aparte de los programas que tenemos como “El museo donde tú estás”, o la “Bienal de escultura en piedra”, estamos trabajando en un encuentro de tejedores contemporáneos para el 2018. Estamos generando nue-

Tenemos una propuesta mucho más dinámica, un programa pedagógico más intenso y, sobre todo, vamos a hacer hincapié en la parte de investigación





Tenemos una propuesta mucho más dinámica, un programa pedagógico más intenso y, sobre todo, vamos a hacer hincapié en la parte de investigación.

vos programas a partir de la nueva estructura que queremos darle al museo.

El hincapié investigativo ¿se refiere al equipo del museo o a actores externos que investiguen a partir de lo que el museo ofrece?

Proponemos dos líneas de investigación. Una línea es *sobre* el arte y la otra es *desde* el arte. Queremos generar procesos abiertos, queremos generar equipos interdisciplinarios, pero tenemos que tener también la capacidad profesional en nuestra propia casa para poder generar estos proyectos cada vez más amplios y ojalá, en una línea de participación más cierta y cercana con las comunidades y con los artistas. Y la otra, obviamente, cuando decimos investigación desde el arte, tenemos que implicar a la comunidad artística. Artistas, gestores, curadores, etc.

¿El MNA desarrolla actividades coordinadas con museos en el extranjero o dentro de Bolivia que no dependan de la Fundación?

Dentro del país, trabajamos mucho en exposiciones y ya hemos trabajado procesos de investigación, sobre todo con el Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño de Cochabamba que es un aliado permanente en varios de nuestros programas y proyectos. También coordinamos y eleboramos cosas conjuntas con otros actores culturales como fundaciones (Cine Nómada, EsArt y varias otras) que han trabajado siempre con nosotros. Así mismo lo hacemos con alcaldías, con municipios de ciudades intermedias y tenemos muy buena experiencia en ello. Por ejemplo, ayer acaban de llegar de retorno obras de Sucre y Tarija, donde hemos trabajado con el municipio y, esperamos, que esta posibilidad de relacionamiento con otras instituciones en todo el territorio nacional sea más frecuente y más productiva de aquí en adelante.

El MNA apuesta al arte contemporáneo como una herramienta muy valiosa para la reflexión

En cuanto a la parte internacional, el MNA tiene relaciones con instituciones internacionales, ahora mismo, la muestra "Vivir Bien" por ejemplo que viajará en itinerancia a Ecuador, Colombia, Venezuela y Alemania. Este es un hecho importante porque pocas veces se puede generar un proyecto de arte contemporáneo desde Bolivia que sea recibido en distintos países. Esto también fue posible gracias al apoyo del Goethe Institut.

También hemos tenido otros proyectos de nivel internacional y participamos con piezas del patrimonio en distintas exposiciones en el extranjero y en distintos eventos como recientemente ocurrió con la Bienal del Mercosur (Brasil), donde ha estado una de nuestras obras emblemáticas que es "La Virgen Cerro" que fue llevada como pieza central de la propuesta curatorial.

¿Existe una línea armónica o tensa entre ese patrimonio que el museo tiene que preservar y las propuestas de arte contemporáneo?

Esta tensión entre arte contemporáneo y arte moderno tiene muchas aristas en todos los espacios del arte y, en nuestro país, donde los dos paradigmas están presentes, obviamente también tiene sus desencuentros, por decirlo de alguna manera, pero el MNA ha incluido desde hace ya bastantes años al arte contemporáneo, y está apostando al arte contemporáneo como una herramienta muy valiosa para la reflexión, para el desarrollo conceptual que es fundamental para cualquier expresión artística hoy en día.

EL MUSEO NACIONAL DE ARTE EN EL TIEMPO

La historiadora del arte Teresa Villegas de Aneiva, quien estuvo al frente del MNA durante más tiempo que cualquier otro director, nos narra el nacimiento y desarrollo de la institución.

¿Puede referirnos algo de la historia del museo y los inicios de su paso por él?

El Museo Nacional de Arte se crea en 1964, estableciendo su ubicación en el denominado Palacio Señorial de Tadeo Diez de Medina, un edifico declarado patrimonial en 1938. Allí, el museo inicia su actividad ocupando algunas salas y se abre al público con una de arte virreinal que muestra obras de Melchor Pérez de Holguín en 1965.

Yo, que tenía estudios de arquitectura y especialización en historia del arte, además de haber realizado una serie de cursos relacionados con el patrimonio cultural (museografía, catalogación, museos y turismo y otros) en México y España, fui invitada a hacerme cargo de la dirección del museo a fines de 1989 y permanecí en el cargo hasta el año 2006. Sin embargo tuve relación con el Museo Nacional de Arte desde 1977, cuando me hice cargo de la Dirección de Catalogación e Inventario del recién creado Instituto Boliviano de Cultura (IBC), ya que éste funcionaba en el mismo edificio del museo. De hecho, cuando el museo contaba con muy pocas salas de arte colonial y una muy pequeña colección de arte contemporáneo, como parte de mi trabajo en el IBC, realicé el inventario de las obras del museo, así como el de muchas iglesias de La Paz, Oruro y Potosí básicamente. Tres años más tarde y a consecuencia del golpe militar de Estado (1980), junto a varios otros funcionarios, fui despedida de la institución a la que pude volver en 1986 como Directora de Proyectos Culturales y Relaciones Internacionales.

El museo fue creciendo y mejorando y alcanzó una relevancia internacional

Los fondos museográficos que el Museo Nacional de Arte posee desde sus inicios, están conformados por algunas donaciones de colecciones privadas que se hicieron al Ministerio de Educación que poseía una sección denominada Pinacoteca Nacional. A eso se suma la colección de más de 30 obras de arte colonial del Banco Central de Bolivia y otras que durante esos últimos años habían sido decomisadas al tráfico ilícito de obras saqueadas de las iglesias que en ese entonces era muy fuerte.

En cuanto a arte contemporáneo, se contaba con algunas piezas que también habían sido donadas. Luego, este patrimonio se fue incrementando en el tiempo gracias al apoyo de coleccionistas

privados. Sin embargo, el aumento de los fondos patrimoniales fue escaso hasta el momento en que la institución pasa a depender de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia en el año 2003, lo que da inicio a una nueva etapa que continúa hasta la fecha. Esa fue una acción acertada que permitió cumplir ciertos proyectos y programas a partir del presupuesto que la Fundación le asignó al museo. Fue una etapa de modernización, pues se contaba con un presupuesto anual para la adquisición de obras.

Antes de ello, yo había creado un Consejo de Evaluación que estaba conformado por los ex directores del museo, quienes brindaba su apoyo a las actividades que realizamos. Otro grupo que fue fundamental durante mi gestión fueron los Amigos del Museo cuyo presidente era Fernando Illanes y estaba conformado por personas amantes del arte, con cuyo concurso se pudieron realizar algunos proyectos como la restauración de algunas obras y adquisición de otras, así como la recepción de donaciones.

Pudieron llegar grandes exposiciones que venían de las capitales de otros países de la región que antes no se detenían en Bolivia

Durante ese período el museo fue creciendo y mejorando y alcanzó una relevancia internacional gracias a la implementación de proyectos que eran financiados por embajadas de países amigos. Por ejemplo, la embajada alemana hizo posible la modernización del museo a inicios de los años 90, proceso en el que hicieron muchos cambios como en el color e iluminación de las salas, así como también una parte de restauración. Se modificaron algunos ambientes y se abrió la tienda de publicaciones y suvenires del museo, un servicio muy importante del que se carecía.

Luego, gracias al apoyo de la embajada de España, pudimos implementar el primer sistema moderno de depósito de obras de arte que había en Bolivia, así como la implementación de sistemas de seguridad modernos tanto en las salas como en el patio y todos los ambientes. Todos estos avances le permitieron al museo, y por ende al país, ser considerado dentro del circuito que hacían las exposiciones itinerantes en Latinoamérica puesto que ya cumplíamos con las condiciones por ellas requeridas. De ese modo pudieron llegar grandes exposiciones que venían de las capitales de otros países de la región que antes no se detenían en Bolivia. Por ejemplo, así fueron posibles las exposiciones de Sorolla, El traje de los príncipes, o la Cuerpos Pintados, que tuvo una asistencia récor de público, con largas filas de gente en la calle para poder ingresar al museo. Todo esto que refiero, fue posible gracias al esfuerzo y eficiencia del personal del museo. Un equipo pequeño pero muy competente y comprometido.

¿Usted que conoce muy bien los fondos museísticos del MNA, se animaría a hacer una valoración y mencionar las obras más destacadas que posee?

En realidad todas lo son porque la pieza que ya se encuentra en un museo, registrada e inventariada, es considerada patrimonio cultural. Ya sea esta pintura, escultura o una pieza de arte popular, tiene el mismo valor, pues es la memoria de un momento. Sin embargo, yo destacaría dos grandes colecciones que posee el museo. Una es la de arte colonial, porque la mayor parte de sus obras son consideradas obras maestras del arte colonial. Está Melchor Pérez de Holguín, está Leonardo Flores, están los ángeles y arcángeles, las diferentes advocaciones de la Virgen María… Es una colección de primera categoría. Es una colección pequeña, que no es tan grande como la que por ejemplo posee la Casa Nacional de Moneda, pero reúne más obras maestras que cualquier otro repositorio nacional de nuestro país.

La otra colección que destacaría es la de arte contemporáneo. En ella se encuentran obras de Cecilio Guzmán de Rojas, Arturo Borda, pasando por la Generación del 52, hasta llegar a fines del siglo XX e incluso lo que va del siglo XXI. Es una colección muy completa que además sigue

creciendo y tiene que seguir creciendo porque allí se está conservando, preservando y valorando las obras que producen nuestros artistas. Obras que por su valor y alta calidad merecen presencia en el museo.

¿Es esa la misión de un museo en la actualidad? ¿Preservar, valorar?

Un museo tiene una misión muy importante. El museo educa, investiga, promueve, difunde, estudia y recrea el arte. Tiene que llegar a toda la sociedad. En este sentido, cuando fui directora, seguimos los principios rectores del ICOM que es Consejo Internacional de Museos, quien declara que un museo tiene que preservar, conservar, estudiar, investigar y difundir el patrimonio que le corresponde tener y así llegar a su público. Debe educar acerca de ese patrimonio y valorarlo ya que es un orgullo de la sociedad a la que representa, porque es parte de su identidad. Entonces, el papel de un museo en la actualidad, es el de ser un centro cultural dinámico donde se reúnan muchas expresiones artísticas, no sólo las artes plásticas, sino también música, teatro, performance, en fin, todo lo que la sociedad produce en su momento y plasma a través de la creación de sus artistas.

Precisamente, en esa línea, durante mi gestión implementamos varios proyectos y actividades como el referido al museo itinerante, un proyecto denominado "El museo donde tú estés", que consistía, y consiste todavía, pues dado el éxito alcanzado se continúa haciendo, en llevar reproducciones de las obras del museo a varios lugares del país, brindando la oportunidad de poder conocer y disfrutar de su fondo museístico, a personas que no tienen posibilidades de llegar hasta él. "El museo con música", era otro de esos proyectos que consistía en conciertos en el patio colonial cada domingo. En el marco de esa actividad se presentó por primera vez la orquesta que Freddy Céspedes formó en El Alto. Otro proyecto implementado en aquel entonces fue "Mi visita al museo", que fue especialmente preparado para escolares y contaba con material didáctico para que los niños y niñas interactúen y no sólo observen pasivamente.

¿Qué opinión le merece los 50 años del MNA?

El hecho de que el museo reabra sus puertas al cumplir cincuenta años, luego de un período en el que estuvo cerrado por motivos de restauración y elaboración de una nueva museografía, significa una buena noticia porque es el resultado de su institucionalidad. En mi gestión se restauró una parte del edificio antiguo, se logró la anexión de la casa contigua ocupada por la Asociación de Periodistas y se restauró y se amplió toda la parte de lo que hoy se conoce como patio de cristal. Cosas que logramos con el apoyo de varias personas comprometidas con el museo como el arquitecto Carlos Villagómez, Teresa Gisbert que era la asesora principal, etc. También planteé el mega proyecto de ampliación del Museo Nacional de Arte, considerando casi la mitad de la manzana entre la calle Comercio, Socabaya y Yanacocha. Es una lástima que no hayamos podido concretar un proyecto, que tenía ya comprometida la ayuda del gobierno japonés, para ampliar el museo en la escuela que está enclavada en medio de lo que acabo de mencionar y que, antiguamente, era el segundo patio del museo. Ese nuevo espacio comprendería auditorio, biblioteca, talleres, como parte de ese proyecto que era realmente extraordinario.

Sin embargo el que se haya logrado la compra de la Villa de Perís me parece excelente. Los siguientes pasos deben apuntar, en algún momento, al hotel Torino que fue parte de la casona colonial del museo porque hay testimonios de vanos que comunicaban a las dos casas. Y, claro, la escuela, que es un incordio y algo que quizás va a tardar en solucionarse. Pero ahora, tal y como está el museo, es decir, con la incorporación de la Villa de París y la reapertura en este su quincuagésimo aniversario, el museo recuperará la importancia que siempre tuvo y que es la adecuada para un museo de esa categoría.

El museo educa, investiga, promueve, difunde, estudia y recrea el arte

El MNA y sus directores

Alejandro Guardia Velarde	1968 – 1970
Teresa Gisbert Carbonel	1971 – 1975
Alfredo La Placa Subieta	1976
Magda Arguedas Villanueva	1977 – 1978
Norha Beltrán	1979 – 1980
Ada Carvajal del Castillo	1981
Pedo Querejazu Leytón	1982 – 1986
Gloria García Terrazas	1987 – 1988
Teresa Villegas de Aneiva	1989 - 2007
Edgar Arandia Quiroga	2008 – 2014
Galo Coca Soto	2015
José Bedoya Sáenz	2016

RECORRIENDO EL MUSEO

La nueva museografía del MNA plantea una relación dinámica entre el patrimonio y quienes lo visitan e interactúan con él. Para este propósito, el circuito se ha organizado en 11 salas o espacios que configuran una narración continua cuyo tema de fondo es la tensión entre el mundo indígena y el mundo occidental presente desde el momento mismo del encuentro de ambas culturas en el siglo XV, y cómo el arte ha sabido navegar por aguas tempestuosas y afrontar contradicciones que, no obstante, supo transformarlas en fuerza creativa y alcanzar, en varios casos y momentos de la historia una síntesis, una nueva propuesta de comprensión sincrética que bebe de ambos mundos y crea. Ha aquí un resumen o *guía breve* –como suele decirse en terminología museística– de tal recorrido.



SALA 1

NUESTROS ANCESTROS



Piedra Ritual III, 1984
Alfredo La Placa / Óleo sobre tela

La primera sala del recorrido continuo del museo, nos muestra la cosmovisión andina bajo una bóveda donde pueden observarse las constelaciones tales como Kantuta, Zorro, Chakana, Cruz del Sur y otras. Un primer acercamiento a la forma de entender el mundo y ordenar el cosmos propio de las culturas del Ande (Alax Pacha, mundo de arriba, Aka Pacha mundo del medio y Manqha Pacha, mundo de abajo).

SALA 2

EL ESPEJO QUEBRADO



La conquista, 1929
Jorge de la Reza / Técnica mixta sobre cartón

El recorrido prosigue por una sala que nos muestra los encuentros y desencuentros que conllevó el choque de culturas –durante la conquista española– entre Occidente y nuestras culturas prehispánicas. Una presencia fuerte en tierras americanas que, sin embargo, fue subestimada. Pueden observarse obras de Luis Silvetti, María Luisa Pacheco y Jorge de la Reza entre piezas de textil y de cerámica tiahuanacota en una dinámica de lecturas sobre esa realidad.

SALA 3

ÁNGELES Y DEMONIOS



A mi alrededor ángeles y coros van cantando y yo voy gritando, desde el fondo de mi alma como un esclavo / Mario Careaga
Dibujo sobre papel

Relievamos el inicio del arte americano bajo la influencia del arte europeo destacando a grandes artistas como Bernardo Bitti y su obra San Juan Bautista, Diego de la Puente con su San Miguel Arcángel de los siglos XVI Y XVII. Asimismo obras de gran relevancia tanto la serie de ángeles, arcángeles y arcabuceros de iconografía única confrontadas con la obra contemporánea de Mario Careaga con un título sugestivo *A mi alrededor ángeles y coros van cantando y yo voy gritando, desde el fondo de mi alma como un esclavo* mostrándonos una pugna entre el bien y el mal dentro de las concepciones católicas, institución que, recordemos, regía la práctica artística en ese momento.

SALA 4

MUERTE, JUICIO, INFIERNO Y GLORIA



La caja, 2010
Marcelo Suaznabar / Óleo sobre tela

La idea de lo efímero de la vida y el tiempo. ¿Temor al más allá?, ¿Antagonismo entre la vida y la muerte? Más bien una especie de contradicción armónica. La muerte concebida como la continuación de la vida bajo la forma de "pasaje-viaje" que al cerrar el ciclo volverá a la vida. Una obra contemporánea (*La Caja* de Marcelo Suaznabar), confrontada con una lápida mortuoria, imágenes en movimiento del Infierno de Carabuco forman parte de este espacio.

SALA 5

VIRGEN MARÍA PACHAMAMA



Virgen de Copacabana, 1944
Jorge de la Reza / Óleo sobre tela

No podría faltar un tema tan importante con una serie de muestras entre cuadros y esculturas la Virgen como Madre Tierra o Pachamama, entre ellas la Virgen cerro, la Candelaria o Copacabana, la de Cotoca y otras más que muestran lo prolífico del motivo, así como la maestría y devoción en las piezas que desde varios formatos y estilos, atraviesan los años con idéntico afán (devocional, sincrético, estético).

SALA 6

CRISTO EN EL IMAGINARIO POPULAR



Cristo recogiendo sus vestiduras, siglo XVII
Anónimo / Talla policromada, madera cedro

Un espacio que muestra la vida, pasión y muerte de Jesucristo y cómo este tema se instaló en el imaginario popular de modo tal que obras pictóricas y de bulto de centurias pasadas coexisten con expresiones modernas del arte, como fotografías de rituales rurales y representaciones pop de Jesucristo que habitan con nosotros la ciudad contemporánea.

SALA 7

IMÁGENES DEL PODER



Santiago, siglo XVII
Círculo Leonardo Flores / Óleo sobre tela

Fe, tradición, milagros y fiesta con obras que representan al Tata Santiago, el Triunfo de la Eucaristía y la Santísima Trinidad. Obras de alto valor estético que configuran la iconografía de una poderosa adhesión al Señor del Gran Poder, una sui géneris representación de la Trinidad, en ese complejo devenir de los Mallquisa a Santos.

SALA 8

ARQUITECTURA DEL RETABLO E IMAGINERÍA



Retablo de Cristo crucificado, siglo XIX
Anónimo / Tallado / Maguey / Madera

Sala que concibe y explica cómo el arte americano fue desarrollándose a lo largo del periodo virreinal bajo el dogma de la fe católica, donde los artistas trabajaron gran cantidad de cuadros, retablos e imaginería. (Cristo Crucificado del siglo XVIII, La virgen María en diferentes imágenes, el cuadro de la Virgen Fuencisla) y muestras de retablos populares de artesanos locales.

SALA 9

SENDEROS DE LA PLATA



Diorama Virgen-Cerro
Arcilla, antiplásticos, telas maderas y metales

Espacio que muestra las etapas de ese hecho de insoslayable importancia en la historia mundial que fue el descubrimiento y explotación del Cerro Rico de Potosí. Un recorrido que da cuenta de las rutas de la plata, es decir, el movimiento socio político comercial que dio origen al capitalismo mundial con recursos extraídos de las minas potosinas. Una versión del hecho, siempre a través del arte, donde pueden observarse varias obras maestras de la pintura debidas a firmas tan renombradas como Melchor Pérez de Holguín y Leonardo Flores.

SALA 10

NUEVOS IMAGINARIOS

REBELIÓN INDÍGENA



Familia del Mariscal Andrés de Santa Cruz, fines del siglo XIX
Anónimo / Grabado sobre papel

La independencia de los estados americanos que se van convirtiendo en países, define una nueva época, bajo la influencia de las ideas de la Revolución francesa, el positivismo, la democracia y la ilustración. En el arte ello conlleva la instauración de los estilos neoclásico, academicista y romántico. Se erige la iconografía libertaria y la que va perfilando las incipientes identidades nacionales (retratos de Simón Bolívar, Mariscal Andrés de Santa Cruz, José Manuel Pando, entre otros). Todo ello en contrapunto con las luchas de pueblos indígenas por la tenencia de la tierra.

SALA 11

MODERNISMOS Y VISUALIZACIÓN DE UN ESTADO CON RAÍZ INDÍGENA



Mujeres andinas, 1932
Cecilio Guzmán de Rojas / Óleo sobre tela

El primer tercio del siglo XX es testigo del surgimiento de la obra modernista de los maestros Arturo Borda (*La Pascana, Dialogo del Tiempo y la Muerte, dibujos)*; Mario Unzueta, Cecilio Guzmán de Rojas y su visión indigenista (*Mujeres Andinas*, *El Triunfo de la Naturaleza, pasajes de la Guerra del Chaco);* Genaro Ibañez, Marina Núñez del Prado, José María Velasco Maidana, un momento de bullente creatividad artística nacional que supo aportar ideas, conceptos y proyectar influencias hacia el futuro. Es precisamente ese el período que marca el provisorio final del recorrido. Un momento histórico donde se gestaron varias pautas y líneas que marcarían nuestra condición de bolivianos.

BIBLIOTECA DEL BICENTENARIO DE BOLIVIA

UN PROYECTO QUE AFIANZA SU ANDAR

Martín Zelaya Sánchez / Periodista

"Hoy arrancamos con dos libros, los primeros, pero el sueño es que en pocos años, con seguridad para cuando el país celebre sus 200 años de vida independiente, nuestra Biblioteca del Bicentenario tenga sus 200 títulos publicados y a disposición de todos los bolivianos", dijo el vicepresidente Álvaro García Linera en diciembre de 2015, cuando se presentaron las primeras obras de esta colección.

Y el sueño sí empieza a materializarse. Cuando aún no se cumplen dos años desde que se lanzó el proyecto editorial más ambicioso emprendido nunca antes desde el Estado –en septiembre de 2014– ya están disponibles 11títulos en sus diferentes colecciones, y en dos presentaciones: rústica y tapa dura, ambas a precios accesibles para todo público.

A fines del año pasado dos obras antológicas inauguraron la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB), la *Antología de documentos fundamentales de la historia de Bolivia*, a cargo de José Roberto Arze, y la *Antología de literatura infantil y juvenil de Bolivia*, elaborada por Isabel Mesa.

Ambas fueron trabajadas desde el equipo de coordinación y gestión editorial de la BBB y el Centro de Investigaciones Sociales (CIS) de la Vicepresidencia, pero como el propósito de este proyecto es contar con la participación de los más destacados profesionales en diferentes áreas de la producción intelectual y académica, los siguientes dos títulos fueron gestados por Plural Editores, y se presentaron en abril de este año; se trata *Estado boliviano y ayllu andino. Tierra y tributo en el norte de Potosí*, de Tristan Platt, con estudio introductorio de Silvia Rivera, y *El katarismo*, de Javier Hurtado, con estudio introductorio de Esteban Ticona.

Nos abocaremos entonces ahora a los otros siete libros que se lanzaron en los últimos tres meses, y que demuestran la sostenibilidad y correcto desarrollo del proyecto.

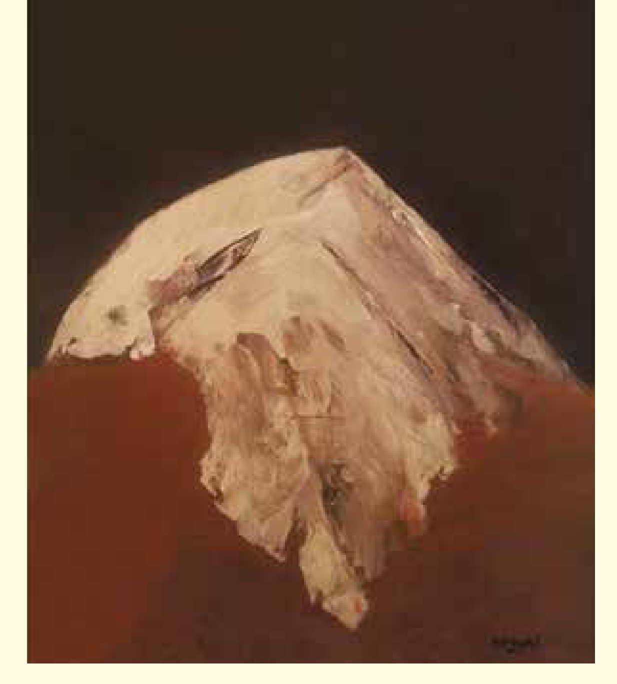
Juan de la Rosa

Clásico de clásicos, la obra de Nataniel Aguirre, considerada por muchos la mejor novela hecha en América Latina en y sobre el periodo independentista, no podía faltar en esta colección –con gestión editorial de Plural Editores– con un valioso estudio a cargo del académico Gustavo V. García, del que extraemos el siguiente extracto:

"Es un texto de textos -inusual en la literatura boliviana- en el que la memoria, con voz del presente e imágenes del pasado, intenta (re) ordenar y cambiar su mundo. A J. de la R., además de los aspectos narrativos técnicos, le interesan los hechos históricos, el destino y el carácter de sus personajes (y lectores). ¿Realidad o ficción?: el libro juega, a la zaga de El Quijote, con categorías aparentemente irreconciliables. El narrador-protagonista, oculto entre Juan el niño (pasado) y Juan el anciano (presente-futuro), es un historiador que pretende ser maestro de juventudes y árbitro de la actuación política de sus contemporáneos".



Imágen de Portada de "Juan de la Rosa"



Imágen de Portada de "El macizo boliviano..."

El macizo boliviano…

Ignacio Mendoza Pizarro tuvo a su cargo la elaboración del trabajo preliminar de este texto del chuquisaqueño Jaime Mendoza, en el que se reúnen dos obras, bajo el título *El macizo boliviano y el factor geográfico en la nacionalidad boliviana*.

En una parte a resaltar, escribe: "Durante la elaboración de este Estudio introductorio, se consideró la necesidad de proponer una contextualización de las obras reunidas en este volumen. Se trata de dos ensayos, cada cual de un peso específico. También se analizó que quizá El factor pese más, por haber sido el texto pionero de las preocupaciones de Mendoza sobre la integración nacional, escrito además mucho antes de la Guerra del Chaco. La consiga patriótica de 'pisar fuerte' viene de ahí y de nutridas reflexiones del autor en un gran número de escritos periodísticos. De modo que, con referencia a ambos ensayos, vale la pena destacar que *El factor* se publicó diez años antes que *El Macizo*. De ahí que no sería justo considerar 'principal' al último y relegar al primero entre los apéndices o complementos del segundo".

El diario del Tambor Vargas

"Cronista. Hijo del capitán de caballería del Ejército Real Blas Mariano Vargas y de María Guadalupe Medrano. Su padre falleció en 1804, y la madre dos años antes. José Santos quedó bajo la protección de su tía Gregoria Díaz de Alda, conocida como la Condo Goya, propietaria de un tambo en Oruro. La tía acabó sus días en 1810, entonces, José Santos quedó bajo la tutela del ríspido dómine Jacinto Quevedo. En plena adolescencia, descontento con la vida que llevaba junto a su tutor, Vargas aprovecha una incursión a la Villa de San Felipe de Austria de las tropas de Esteban Arze (16 de noviembre de 1811), para abandonar su hogar y dirigirse a los valles de Cochabamba, a la zona de los insurgentes".

Así, concisa pero precisamente, se lee en el perfil de José Santos Vargas, el "Tambor", incluido en el libro *Letras orureñas. Autores y antología*. Poco más se puede agregar sobre el autor de una pieza capital en la bibliografía boliviana, *Diario histórico de todos los sucesos ocurridos en las Provincias de Sicasica y Ayopaya durante la guerra de la Yndependencia Americana, desde el año 1814 hasta el año 1825. Escrito por un comandante del partido de Mohosa Cño. (ciudadano) José Santos Vargas. Año de 1852.* , como fue publicada inicialmente, o el *Diario del Tambor Vargas*, como se la conoce ahora.

La edición de la BBB, que estuvo a cargo de Plural Editores, cuenta con un estudio introductorio especial para la ocasión, elaborado por Roger Mamani, además del texto fundamental de Gunnar Mendoza, descubridor de los legajos originales.

Obra reunida de Hilda Mundy

Luego de que en 2004 La Mariposa Mundial inauguró su serie editorial Papeles de Antaño con *Pirotecnia*, de Hilda Mundy, la obra y trascendencia de la autora orureña fue rescatada en su justa medida no solo entre la academia boliviana, sino además entre los lectores. Ya años antes Silvia Mercedes Ávila habían editado su compilación de textos de prensa, *Cosas de fondo*, y la consagración de Mundy

fuera de nuestras fronteras, llegó con la edición de *Pirotecnia* con el sello chileno Los libros de la mujer rota, en 2015.

Para profundizar en la valía del trabajo de Laura Villanueva (nombre real de Mundy), la edición de la BBB cuenta con un estudio introductorio de Rocío Zavala, quien defendió su tesis doctoral en una universidad francesa, con una profunda aproximación a su obra. Va un fragmento de *Pirotecnia*:

VIII

¡Yo conocí a una persona de grandes ansiedades gastronómicas!

¡Poseía un estómago de 25 HP, un estómago fenomenal con voracidades de pulpo gigantesco!

¡Y la cabeza pensaba, el carácter se orientaba, el cuerpo obraba al influjo de esta bolsa cerosa y transformadora!

¡Cinco litros de kimo y cinco litros de kilo!

¡Un súper-hombre hambriento!

Miraba a la luna y se le antojaba compararla a una ostra gorda en estado de gravidez lista para servirse. A las estrellas y eran frituras a la chipolata. Al sol, y era un inmenso huevo de doble yema escalfado en el sartén del cielo.

Una vez miró a una mujer desnuda y se antojó de ella, no como mujer, sino como un potaje a la florentina.

¡Gran idea!

La mujer frita, condimentada, retostada, lista para comérsela con ensalada y papitas al hilo.

La mujer cocida con apariencia de pollo estirado de patas mutiladas.

Llevando para mayor atractivo un lechoncillo diminuto de 20 centímetros en la boca, dos lechugas en los cabritillos y un collar de rabanitos y zanahorias en la pechuga.

Poesía completa de Roberto Echazú

"Hombres / que la patria fertilizó / en las cóleras, / indiferencia / y barro de un placer / sin reflejos, / más débil con la miseria / ennegrecida / de fealdad, más fuerte / en el fondo / de las masas".

Este es uno de los versos con los que Roberto Echazú inició su transitar poético. Es parte de *1879,* su primer libro, editado en los años 60. Desde entonces el poeta tarijeño forjó una sólida e impecable obra que aunque se traduce en más de 10 poemarios, como bien lo saben sus fervientes lectores, se resume tan solo en unos cuantos puñados de versos y estrofas pues si algo caracteriza la poética de Echazú, es su admirable capacidad de silencio, de decir más con lo que se calla, entrelíneas, que con lo que suelta.

Por eso el autor de *Morada del olvido* es uno de los 16 escritores nacionales que merecieron la inclusión de su *Poesía reunida* (completa o escogida) en la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB).

En la presente edición, gestada por la editorial cochabambina Nuevo Milenio, se incluye un estudio previo de la poeta Vilma Tapia Anaya, y una entrevista inédita a Robertito –como todos lo conocían, de cariño– entre otras sorpresas.

Nacionalismo y coloniaje

Carlos Montenegro legó al país un trabajo trascendental para la memoria histórica, política, social

Imágen de Portada de "Nacionalismo y Coloniaje"





Imágen de Portada de "El Katarismo"



y, claro, periodística. Después de varias décadas de su publicación, no pierde su vigencia en universidades, colegios y entre investigadores y lectores de a pie.

Plural editores coordinó la edición de la BBB, y eligió a Fernando Mayorga para que se encargue del estudio introductorio, del que extraemos este párrafo:

"*Nacionalismo y coloniaje* es el título definitivo de un ensayo sobre el papel del periodismo que inaugura y sintetiza la interpretación nacionalista de la historia de Bolivia a partir de la dicotomía manifiesta en su título. Lo nacional y lo colonial son tendencias opuestas que se expresan en posiciones ideológicas, personajes políticos y actores sociales. La revisión de la historia republicana tiene como tema constante la disputa entre ambas tendencias respecto al uso del excedente económico proveniente de la explotación de los recursos naturales y al papel del Estado; por ese motivo, esta obra se constituyó en un texto fundacional del discurso del nacionalismo revolucionario".

Cartas para comprender la historia de Bolivia

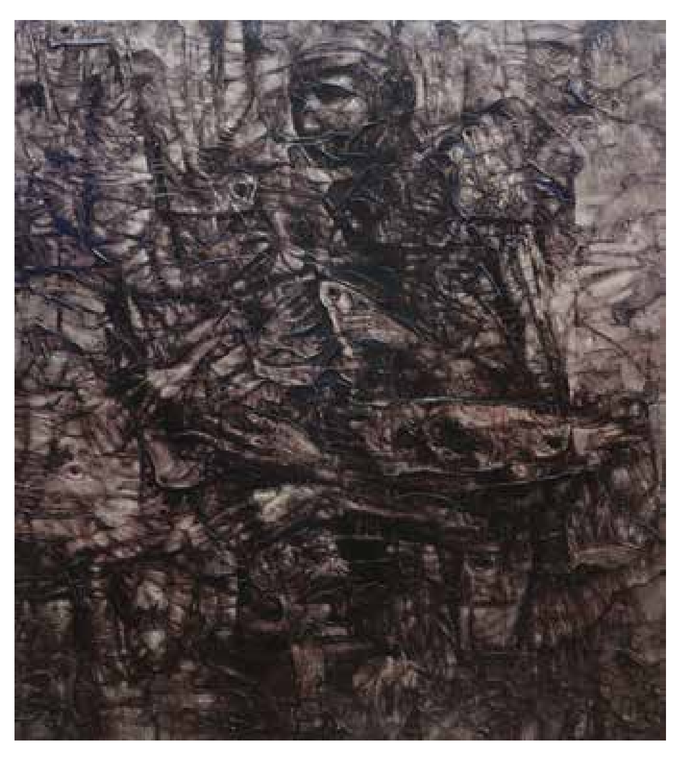
El reconocido filósofo HCF Mansilla sostiene en el texto preliminar de la edición de este libro de la BBB: "Baptista hace una breve recapitulación de los aspectos más importantes del género epistolar: (a) su relevancia documental e histórica y (b) su utilización de parte de ilustres escritores para construir novelas famosas u obras de reflexión filosófica o religiosa, como *Las cartas persas* de Montesquieu y *Las epístolas* del apóstol San Pablo. En este punto es indispensable señalar que posiblemente el género epistolar esté condenado a desaparecer gradualmente, pues los instrumentos contemporáneos de comunicación en nuestra época postmoderna tienden a devaluar la palabra y la oración, el estilo individual y la estructuración lógico-racional de lo escrito, las preocupaciones de gran envergadura y los sentimientos intensos y profundos".

Y es que la obra de Mariano Baptista Gumucio, originalmente publicada por la Fundación Zofro, en 2013, y producida ahora para la BBB por la editorial 3600, es una invaluable pieza de consulta, por un lado, pero por otro, un recordatorio de la profunda riqueza literaria y estética del género epistolar.

EL GRAN VIDRIO

Artistas visuales contemporáneos

Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva



Intimidades
Óleo sobre cartón
2013

VIDAL CUSSI

Se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles" de la ciudad de La Paz. Desde sus primeros años de producción obtuvo varios premios y menciones; a la fecha cuenta con más de una veintena de reconocimientos entre los cuales destacan el Salón Pedro Domingo Murillo, el Premio Eduardo Abaroa, el Salón Cecilio Guzmán de Rojas y el Concurso de dibujo Fernando Montes. Ha expuesto de manera colectiva e individual desde 2004, el mes de septiembre de este año presenta una selección de su obra pictórica de los últimos diez años en el Museo Nacional de Arte dentro del programa de exposiciones temporales para fomento a jóvenes artistas.



Sueños vanos de Dalí
Óleo sobre lienzo
2004



Enigmas del tiempo
Acuarela
2013

La obra de Vidal Cussi destaca por dos cualidades primordiales: por un lado una gran calidad técnica, que da cuenta de su formación y su oficio, por otro lado, la carga simbólica, fruto de reflexiones sobre la existencia e interpretaciones de la realidad. Esta combinación es dada a partir de un proceso creativo en el cual ha pasado de lo meramente representativo a lo conceptual y también a lo poético.

De manera sincera, directa y muchas veces crítica, propone al espectador, mirar más allá de la pintura y la materia para dialogar con los temas que mueven su creatividad e interés en el otro y su relación con la naturaleza.



Deshabitados
Óleo sobre trupán
2016

Irradiante
Óleo sobre lienzo
2015



Signos de extinción
Óleo sobre lienzo
2016

LORGIO VACA:
LA TRANSMISIÓN DE LOS MUROS

El Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz expuso el boceto del mural *La gesta del Oriente* del maestro Lorgio vaca, en su stand en la Feria Internacional del Libro de Santa Cruz. Un hecho que permitió conocer el proceso creativo del artista, restituir a la vista una obra que fue destruida en 2010 y, de ese modo, rendirle un homenaje a uno de los más destacados artistas plásticos nacionales.

Desde el momento en que se empieza a frecuentar a Lorgio Vaca, no se tarda mucho en reparar en la gran importancia que le reserva a la enseñanza en su vida. "Al dialogar con ustedes yo también estoy aprendiendo" –nos diría en repetidas oportunidades en las entrevistas realizadas en su taller. Pero la enseñanza en su caso no debe ser entendida como la transferencia de conocimientos en su forma convencional, ni tal como funciona en el colegio o en las universidades. Si bien conoce de esas lides (fue docente en la Carrera de Arte de la UAGRM), hay que observar que Lorgio Vaca es un maestro antes que un profesor o catedrático. Primero porque, en lo esencial, su forma de enseñar es a través de la transmisión, él mismo cita a menudo el proverbio que reza: "nada comunica más claro que aquello que se enseña con el ejemplo". Así pues, tal como él tiene cuidado respecto de lo que enseña a partir de sus maneras y de sus acciones, le reclama también a los que construyen la imagen de la ciudad que no se deje de tener cuidado con esas emisiones silenciosas que transmiten los muros a los ciudadanos.

"Los grandes muros se dirigen con voz potente a los amplios espacios que los rodean. Si son muros interiores acogen con ternura y serenidad a los refugiados. Ningún detalle debe estar privado de comunicar amor. Y la ciudad toda debe ser una gran escuela que nos enseñe a vivir."

Ningún detalle debe estar privado de comunicar amor. Aunque se está refiriendo a los espacios, también se puede aplicar esta oración a él mismo, a su modo de ser artista y de relacionarse con el mundo y la naturaleza. Aquí otra vez hay que volver a la diferenciación entre profesor y maestro: El profesor enseña contenidos, traspasa información, mientras que de un maestro no se aprende lo que sabe: de un maestro se aprende el modo en que hace lo que hace, es decir, sus modos de operar, de plantarse ante la vida. Esto lo transmite sin mediar palabra ni teorías, no lo puede enseñar de manera muy directa, pero sí puede señalar el camino, ser una suerte de guía. "Lo único que se puede hacer es señalarte el lugar, para que tú también vayas y te convenzas de que eso existe" –nos dice.

Después de un par de meses de haber compartido charlas y hacerle entrevistas a Lorgio, después de haber leído pasajes de sus apuntes y pensamientos, de investigar en sus lecturas de ca-

becera, de conocer su espacio de trabajo, o algunos de sus hábitos de vida, podemos darnos cuenta, viendo hacia atrás, que esta fue nuestra forma de abordar la exposición artística que el Centro de la Cultura Plurinacional se había planteado para montar en la XVII Feria Internacional del Libro. La exposición tenía que ser una cuestión de explorar en sus modos de hacer, en su modo de operar y de pensar, en su trabajo como artista, específicamente a partir del reconstruido mural del parque El Arenal "La gesta del Oriente".

Deseábamos hacer algo más específico, también más modesto, una especie de corte, pero que de alguna manera no dejara de tocar la esencia de su obra en algún nivel, o los resortes secretos que la animan

Otra razón anterior por la que convenía enfocarse en una especie de "detrás de escenas" del muralismo de Lorgio Vaca, es que él mismo ya había ofrecido al CCP la posibilidad de facilitar el boceto de ese primer mural para su exhibición, elaborado en la década del 70. Había entonces que indagar primordialmente en el proceso. ¿Cómo hace Lorgio Vaca un mural? Por ello, no se planteó este homenaje como una retrospectiva, tampoco como una panorámica. Deseábamos hacer algo más específico, también más modesto, una especie de corte, pero que de alguna manera no dejara de tocar la esencia de su obra en algún nivel, o los resortes secretos que la animan. Nos planteamos entonces hacer un *ensayo visual* a partir de su mural "La gesta del Oriente", o dicho de mejor manera, un ensayo en el que poníamos en evidencia elementos del *pensamiento visual de Lorgio Vaca*. En este artículo dejaremos registrados algunos momentos de la elaboración de ese ensayo visual, haciendo constar que un ensayo es un montaje de ideas, y entonces lo que se precisa es explicitar un poco los momentos de aparición y de conexión de esas ideas.

Los muros y la consciencia colectiva

En el CCP tenemos una línea de investigación en la que nos planteamos al libro como campo de batalla del pensamiento. Habiéndose confirmado la presencia de nuestra institución en la Feria del Libro de Santa Cruz con una exposición artísti-



La gesta del oriente
Mural / Feria del Libro 2016, Santa Cruz

ca dedicada a un muralista, había que indagar un poco en las relaciones que se pueden dar entre muralismo y literatura. De entrada, con Lorgio Vaca esto fue muy factible a partir de su manera de pensar el muralismo, y se trataba más bien de ligar al libro con el muro. Lorgio realza el valor de los muros de la ciudad como soportes de la consciencia colectiva de una formación social. Y esto es de capital importancia en ciudades donde se han llenado los muros con mensajes de un mercantilismo y una banalización absolutas, por lo que Lorgio posiciona al muro como campo de batalla a nivel de las ideas. ¿Qué está diciendo una ciudad de sí misma cuando la mayoría de sus muros han sido apropiados por mensajes de las multinacionales, por los Bancos, por las super-urbanizaciones, por agencias de seguros, supermercados, cadenas de farmacias? Esto es lo que Lorgio llama: "el rol perverso con el que se ha humillado los muros de nuestras ciudades".

"Este fenómeno moderno de invasión de los espacios tradicionalmente públicos o familiares ha sorprendido a la mayor parte de los viandantes o televidentes que inadvertidamente han sido arrastrados al consumismo de fascinantes mundos, ajenos a nuestras identidades como pueblos y a una educación con normativas éticas acordes con nuestras tradiciones. Este bombardeo de imágenes distorsionadas y frívolas, a través del espacio planetario, cambia no solamente la cara sino los objetivos a nuestras ciudades y convierte nuestros hogares en blanco de atropellos sectoriales y trasnacionales y todo forma la ideología, la moral, la ética y las costumbres de los ciudadanos de esta nuestra llamada aldea global."

La batalla primordial es siempre interior, esto lo han escrito ya muchos notables en la literatura universal; Lorgio también es tributario de este pensamiento, pero agrega algo, y es que plantea a

los muros como posibilitadores o catalizadores de esas batallas interiores. Así pues, un mural bien logrado debería desencadenar, proseguir, o al menos estimular algunas de esas batallas interiores propias de nuestro tiempo que no convienen postergar. Véase que el libro necesita abrirse y hojearse, requiere de cierto aislamiento para entrar en contacto con él, y el tiempo de la lectura es de una reducción de la velocidad del tiempo social, las cosas que tanto importan afuera de pronto se aminoran, se relativizan, los sonidos de la calle desaparecen por unos momentos, como en una cámara de aire, sólo queda el lector frente a su libro, sumergido, suspendido, conectado. Pero en cuanto al mural, su conexión es más bien por irradiación, es un soporte que dialoga especialmente en el aire libre, a la vista, para todos. Y el mural con el que un artista se ha apropiado de un muro genera nuevas irradiaciones. Existe un mensaje en el mural, algo que el artista espera sea descifrado por el lector de turno o el transeúnte que pasa por ahí, en caso que esté ubicado en un espacio público. Sin embargo, más allá de ese mensaje existe otra irradiación, algo no voluntario, del nivel de las transmisiones del maestro que citamos al comienzo. El mural enseña algo silencioso. En el caso de "La gesta del Oriente", la obra que nos ocupaba, había que reparar también en el acto de su reconstrucción como parte de lo que irradia: preservación decidida de una memoria. Lorgio nos acerca a ello cuando señala que era importante trabajar en esa restauración despacio, con compromiso, porque había que pensar que eso quedaría para las futuras generaciones, para que ellas vean que "nosotros también sabíamos hacer las cosas con calma, y sabíamos mirar hacia adelante". Al ponerse manos a la obra con este nuevo mural, Lorgio hacía especial énfasis en los modos de operar, en el cuidado con el manejo de las temperaturas en el horno, en la nueva elección de los materiales, incluyendo el ladrillo cerámico, o en el cuidado de los tiempos de secado. En definitiva, se trataba de una atención a los modos de hacer, era el otro legado, una actualización de valores que hoy son casi contraculturales, tales como la paciencia, la actitud donadora, el apasionamiento por lo que se hace, la exaltación del trabajo como virtud y signo de salud. A Lorgio Vaca se le impuso la misión de volver a trabajar uno de sus murales favoritos, cuando tenía más de 80 años, y sus palabras fueron estas: "agradezco al destino por distinguirme con la oportunidad de volver a hacer un mural en el que creía haber cometido algunos errores cuando lo miraba al pasar por el parque".

La unidad hombre-tierra; el descubrimiento de lo indígena; el papel educativo de los muros; la importancia de la apropiación de esos muros para pensar Santa Cruz

Los momentos de la exposición en la FIL 2016

En el montaje del túnel para nuestra exposición, identificamos algunos momentos importantes de la obra de Lorgio que surgieron en nuestras conversaciones. Entre ellos, los que tomamos fueron estos: la unidad hombre-tierra; el descubrimiento de lo indígena; el papel educativo de los muros; la importancia de la apropiación de esos muros para pensar Santa Cruz. Por otro lado, las fotografías que se exhibieron fueron seleccionadas por la curadora Andrea Hinojosa, y buscaron dialogar con estos ejes en todo lo posible, pero no se restringieron a ello. Por ejemplo, la familia es algo muy importante para Lorgio, como apoyo fundamental, y es un elemento que se aludió recién con las fotografías.

Estos momentos serían más bien como secuencias. Refiriéndose no sólo al mural en cuestión sino a su obra en general, Lorgio Vaca citó explícitamente tres: El desarraigo. El descubrimiento de lo indígena. La unidad hombre-tierra.

Desarraigo: Cuando habla de este tema, Lorgio suele citar su admiración en sus inicios por Gaugin o Van Gogh, que abandonaron todo para entregarse al cultivo de la pintura. En esencia se

refiere al desapego de una identidad fija. Resalta una capacidad de adaptación y de transformarse a uno mismo. (Lo importante en cuanto a las diferencias es aceptar y ser tolerante con el otro sin menoscabarse a uno mismo). Desde muy chico Lorgio se vio en los trajines de la migración, del campo a la ciudad, de ciudades del interior al exterior, luego de vuelta a Santa Cruz… Salió muy temprano del hogar paterno, Lorgio dice que eso le dio una sensación de desarraigo, pero que vino muy bien con su facilidad para co-substancializarse con los otros. Por ejemplo, la dualidad camba-kolla no tiene mayor efecto para él, es como si estuviera situado en el medio, aunque sea cruceño de nacimiento y ame primordialmente su ciudad natal. Con los indígenas después pasaría algo similar, nos referimos al efecto de co-substancialización. Aquello que Jesús Urzagasti contaba biográficamente de haber descubierto el centro oculto del país, es casi exacto para entender a Lorgio, porque él también habla con la certeza del hombre que lo siente a su país, no importa ya dónde se refugie, el cordón invisible que lo liga al centro de esa su tierra le permite movilidad.

Lo importante en cuanto a las diferencias es aceptar y ser tolerante con el otro sin menoscabarse a uno mismo

El descubrimiento de lo indígena: Nos contó la historia del criado que vivió en su casa desde bebé, casi en calidad de hermano mayor.

> *"Tuve una amistad muy estrecha con un niño, y que continuó cuando este niño se hizo joven. Él era un poco mayor que yo, era un niño indígena. Lo habían recogido de un campamento Ava-guaraní que el ejército había arrasado. Se compadeció un capitán que lo entregó a una señora en el primer poblado en Santa Cruz, esa señora era mi abuela. Este hombre fue para mí como un hermano mayor, fue mi amigo de juegos en la infancia. Además de esta cercanía afectiva, el descubrimiento del mundo indígena fue un momento central en mi obra".*

En el recorrido que guió en la inauguración (domingo 29 de mayo), este sería uno de los elementos que más rescataría, no exento de muchas emociones que lo visitaban. Recordar la infancia, la relación con un ser muy querido, un indígena que habían rescatado de un campamento ava-guaraní, y que vivió con ellos por azares del destino, al que quiso mucho, pero que no era bien tratado por la mayoría de los que conocía a su alrededor. A partir de este afecto natural, cuando decidió dejar sus estudios para la abogacía y se fue a vivir a las orillas del Lago Titicaca, la relación con los indígenas que moraban en la zona fue muy fácil –relata–, de hecho fue un indígena el primero que le compró un cuadro por allá, y fueron ellos los que le permitieron vivir de sus pinturas. De los indígenas también nos señala que es importante recordar su conocimiento de la naturaleza, sus modos de organizarse y lidiar con la naturaleza, de conocer las cosas, ese es el verdadero patrimonio que nos dejan.

La unidad hombre-tierra: Es la parte donde más se nota su socialismo, su cercanía con las teorías de Marx sobre el trabajo y la alienación del hombre. Lorgio no tiene necesidad de citar a ningún filósofo, sus análisis parten de lo propio, de la realidad circundante. En este eje, ataca a la enseñanza escolar, al sistema educativo, por haber impuesto unos modos que mutilan el contacto del hombre con la tierra, con lo vital, la naturaleza. Si no aprendes algo primordial para tu vida, algo de carácter inmediato, que te permita sobrevivir, estás aprendiendo algo que te divorcia, no sólo de la naturaleza, sino de tú naturaleza, porque el hombre mismo es parte de la naturaleza. Sin esa relación con la tierra, nos quitan la fuerza, perdemos el apoyo fundamental, nos dice Lorgio. No es algo inocente, se ha hecho adrede, y parte de la desconfianza entre los hombres, sentencia.


*Lorgio no tiene necesidad
de citar a ningún filósofo,
sus análisis parten de lo propio,
de la realidad circundante.*

Lorgio Vaca



Detalle del Mural / Feria del Libro 2016, Santa Cruz

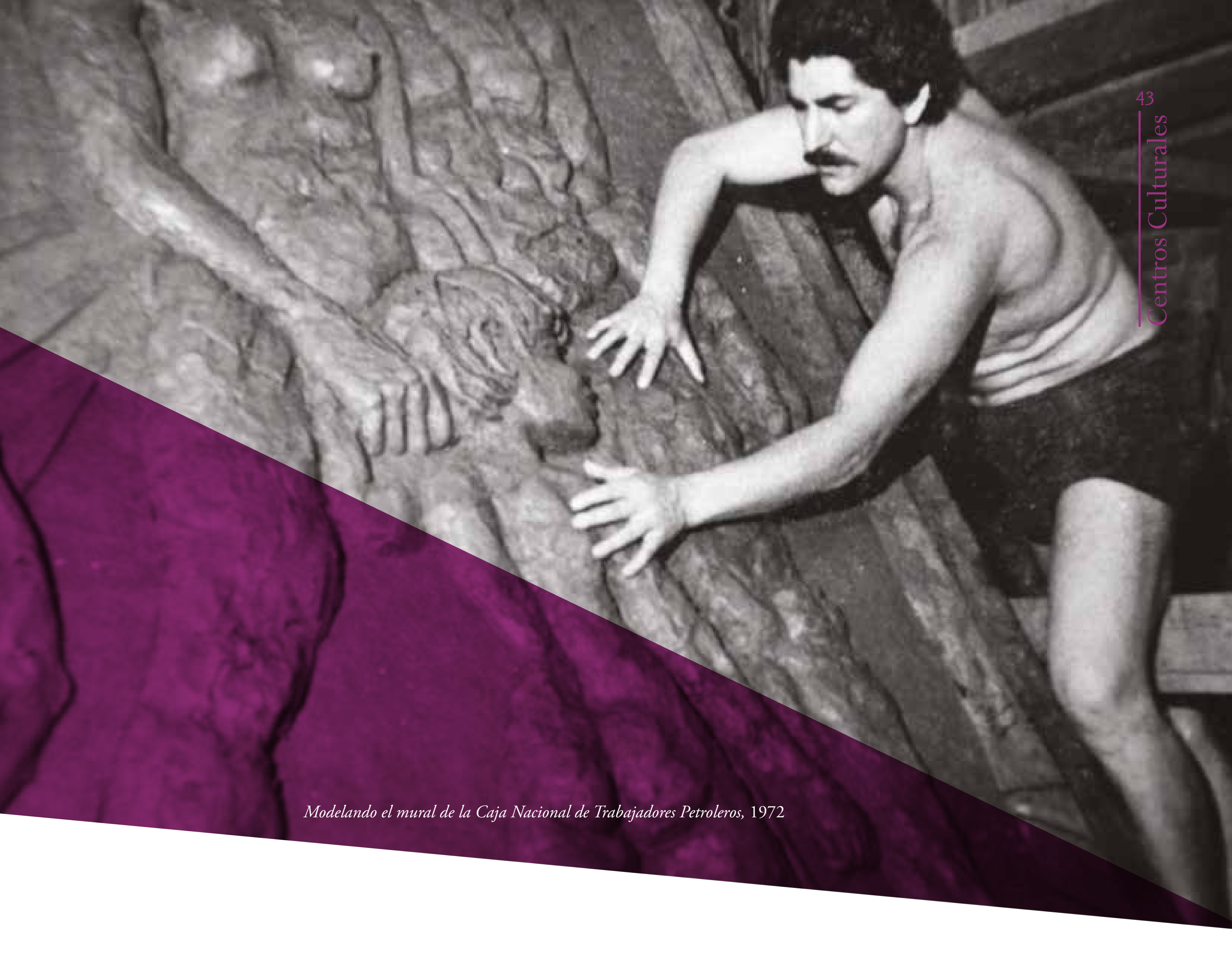
Lorgio Vaca

Nació en Santa Cruz - Bolivia, el mismo día en que Santa Cruz hace 206 años lanza su grito libertario, un 24 de septiembre de 1930. Conocido como uno de los mejores muralistas de nuestro continente, quien trabaja con murales cerámicos que están considerados como patrimonio boliviano.

La influencia y decisión de su técnica la adquiere gracias a su fascinación con los murales mesopotámicos, esmaltes chinos, el formato de los muralistas renacentistas, del mexicano Siqueiros o el boliviano Walter Solón Romero entre otros, como parte de su investigación artística.

Lorgio fue parte de un grupo de artistas que marcaron la historia del arte en nuestro país en uno de los momentos más importantes como lo fue la generación del 52 con Gil Imaná, Alfredo La Placa, Oscar Pantoja, María Esther Ballivián, Miguel Alandia Pantoja y Solón Romero, entre otros.

El trabajo que el artista realiza es un registro de los pueblos antepasados, especialmente del oriente boliviano, en el cual invoca los más profundos recuerdos, rescatando toda la fuerza de su tierra cruceña para poder dejarse llevar por ese impulso que es el resultado de la más pura expresión. Antes de enfrentarse al barro, nos dice que hay que dejar todo el bagaje de la cultura impuesta, rompiendo los moldes para poder actuar con la más libre de las actitudes.



Modelando el mural de la Caja Nacional de Trabajadores Petroleros, 1972

Una vez que el artista es capaz de liberarse de todo eso, aparece una nueva realidad que gracias a la razón libre, a una visión más viva y palpitante es capaz de ordenar estos mensajes en un lenguaje, que le permite comunicarse con los hombres de hoy.

Para poder complementar este pensamiento es necesario que estén expresados en una técnica como el mural cerámico, ya que la cerámica ha demostrado ser uno de los materiales más duraderos que el hombre ha producido a lo largo de la historia, y el mural a diferencia de un cuadro que está destinado a entrar en el circuito comercial y a entrar en alguna galería (lugar que ya te determina un tipo de público), no es de nadie y es de todos, es decir, está hecho en un muro público, para todo el que quiera verlo, y no permite transmitir mensajes, es algo para todos.

De los murales que componen "La Gesta del Oriente Boliviano", Lorgio Vaca afirma:

"Sus seis cuadros representan los inicios, las luchas, sus progresos y el futuro del departamento cruceño. Las seis etapas expresadas en cada uno de estos cuadros tienen un nombre y exclama el momento que atravesó la cruceñidad como ser: - Culturas Ancestrales, - Colonización, - Las Misiones Jesuíticas, - Guerra del Chaco, - Marcha Popular del Centro y - la Sociedad Futura".

ECOS MEDIEVALES EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS SIRENAS ANDINAS VIRREINALES

(SEGUNDA Y ÚLTIMA PARTE)[1]

Margarita Vila Da Vila
Historiadora de arte

No sólo las sirenas andinas derivan su aspecto pisciforme de fuentes medievales –como intentamos probar en la primera parte de este texto (publicada en el número anterior de esta revista)–, sino que también remontan a dicha época su asociación con salvajes y centauros y los instrumentos musicales que tocan en portadas y queros virreinales.

Como ya dijimos, cítaras parecidas a guitarras empezaron a mostrarse en las miniaturas de *Physiologus* y *Beatos* hispanos del siglo X. Continuaron vinculadas a las sirenas en la Baja Edad Media, como nos prueba una encantadora miniatura inglesa del siglo XIII recogida por Mª I. Rodríguez en su estudio sobre "La música de las sirenas". Retienen éstas el aspecto aviforme de las sirenas clásicas, pero en vez de tener patas gallináceas como tantas sirenas antiguas y medievales, dos son palmípedas. Así se adaptan mejor al medio marino en el que flotan mientras tocan sus instrumentos, tal como sucede con la sirena cantora de un manuscrito contemporáneo de la Bodleian Library de Oxford en el que sólo la flautista mantiene las alas de las sirenas antiguas.

Al tañer música con el torso frontal, la cola curvada y su arranque con un cinturón de aletas redondeadas, confirma el origen medieval de las sirenas andinas

Las otras sirenas de la miniatura han perdido sus alas, conforme a lo afirmado por Pierre le Picard y Richard de Fournival en sus *Bestiarios*: dos de ellas "son mitad mujer, mitad pez, y la otra, mitad mujer, mitad ave". Y así, ápteras, pero manteniendo el cinturón evocador tanto de las plumas, como de las aletas propias de los tritones, se mostraron muchas sirenas del final de la Edad Media.

Entre ellas está la tallada en la sillería de coro de la catedral suiza de Basilea. Al tañer música con el torso frontal, la cola curvada y su arranque con un cinturón de aletas redondeadas, confirma el origen medieval de las sirenas andinas. Y no es éste el único ejemplo. También en una miniatura francesa del siglo XV, su autor, Robinet Testard, pinta delicadas sirenas interpretando varios instrumentos musicales en su versión del "Triunfo de Neptuno". Conforme al "principio de disyunción" formulado por Panofsky, los motivos clásicos se invisten de una nueva forma, adquiriendo las sirenas colas de pez, o presentándose las antiguas nereidas con el aspecto e instrumentos de las sirenas.

El vistoso reborde que resalta su cola se repite, más aplanado y lobulado, en las sirenas andinas. Muchas de ellas aparecen tocando un charango, timple o guitarra, como sucede en un cofre de plata procedente del Perú conservado en el V&A Museum de Londres. Vinculado a la orden agustiniana a juzgar por su emblema, muestra

1. Este texto resume las conferencias dadas en las Universidades de Tokio, Nagasaki y Osaka en marzo de 2014 y el artículo "Ecos medievales en los Andes: La representación de las sirenas en iglesias y vasos indígenas ceremoniales" publicado en febrero de 2015 en el Junshin Journal of Studies in Humanities, nº 21 de la Universidad Católica Junshin de Nagasaki, pp.151-186. Todo ello fue posible gracias a la beca que me concedió en 2013 la Japan Society for the Promotion of Science.



Triunfo de Neptuno / Manuscrito de R. Testard

en los extremos dos sirenas observadas por simios. Tales criaturas, parecidas a los hombres, pero desprovistas de habla, raciocinio o moral, habían sido juzgadas durante la Edad Media como manifestación de la degradación en la que los vicios pueden hundir al ser humano. Constituyeron, pues, la imagen simbólica de la concupiscencia, de ahí que su cercanía a las sirenas se entienda como una advertencia contra los peligros causados por la búsqueda desordenada de los placeres.

La misma idea parece anidar en el encuentro de la sirena y el salvaje velludo plasmado en un llamativo *quero* del Museo Arqueológico de Cuzco. Utilizado para brindar con sus invitados por algún cacique andino del siglo XVIII, muestra una sirena que, como las del cofre, intenta seducir a un salvaje con el dulce son de su guitarra.

Como sucede con el centauro del que hablaremos luego, ambas criaturas ya se mostraron juntas a fines de la Edad Media. Lo hizo posible la popularidad del salvaje en pinturas y grabados alemanes, además de en tapices, sillerías o portadas de palacios y catedrales durante el siglo XV. A ello se añadió la consideración que los libros de viaje y caballería le otorgaron como ser peligroso, incivilizado y sometido a sus más bajos instintos. De ahí que muy a menudo cumpliesen una función tenante de escudos, para enfatizar tanto la fertilidad del linaje al que sirven, como su condición de criaturas brutales vencidas por el coraje y honor de la estirpe exaltada en el blasón.

En tal papel aparecieron acompañando a dos sirenas en un manuscrito francés del siglo XV dedicado al *Speculum Historiae* de Vicente de Beauvais. Sería lícito



Sirenas-grutescos / Iglesia de Curahuara de Carangas, Oruro

suponer, en consecuencia, que su presencia en el *quero* esté justificada por la cultura libresca del cacique que lo encargó y por el conocimiento de su pintor de imágenes parecidas. Su relación es comprensible a partir del significado moral que la Edad Media otorgó a estas criaturas: la sirena incitadora a los placeres de la carne, y el salvaje –descendiente de los faunos clásicos–, libidinoso y sometido a sus pulsiones sexuales.

Y como sujetas a un poder superior han de entenderse, igualmente, las grutescas sirenas aladas de colas vegetales que sostienen escudos con los instrumentos de la Pasión de Cristo –como hacen dos salvajes en la sillería de coro de la catedral de Mondoñedo (Galicia)– en el friso pintado bajo el techo de la iglesia de Curahuara de Carangas en Bolivia. Por un epígrafe interior sabemos que ésta se construyó en 1608 merced al mecenazgo de los caciques Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama.

Los esposos Mesa-Gisbert, pioneros en el estudio de las pinturas murales de este templo, describen el friso como decorado "con grutescos donde ángeles de vástago vegetal sostienen los instrumentos de la pasión". Opino, en cambio, que una vez más se trata de sirenas, como sugieren los pechos y colas. Su diseño podría derivar de alguna orla de frontispicio de libro dedicado a la Vida o Pasión de Cristo. En cualquier caso, es evidente su parentesco con la orla de un plato argénteo rescatado del naufragio del galeón español *Nuestra Señora de Atocha* que se hundió en 1622 mientras transportaba un cargamento de plata y monedas potosinas. El que un mismo motivo se repita con tanta similitud en obras artísticas ejecutadas en medios y formatos tan distintos prueba su descendencia de un mismo prototipo hispano-renacentista. Dos siglos después, algún artesano del oriente boliviano debió de tener acceso a un diseño parecido al tallar, en un respaldo o cabezal, unas sirenas pisciformes y aladas en medio de un exuberante follaje.

Es evidente su parentesco con la orla de un plato argénteo rescatado del naufragio del galeón español Nuestra Señora de Atocha que se hundió en 1622

Otras sirenas en la fachada de la iglesia jesuítica de Lampa cargan rebosantes fruteros sobre sus cabezas en tanto flanquean el escudo de la Virgen María, igual que hacen otras menos agraciadas en la "Casa de las Sierpes" de Cuzco (Perú). Tal función de tenantes de escudos está presente en otras europeas, como las que flanquean el escudo de los Colonna en su palacio de Roma o las de una fachada renacentista de Santiago de Compostela.

Puede parecer extraño ese interés de acaudalados caciques incas por asuntos derivados de la mitología clásica o de los libros de viajes y caballería medievales. Lo cierto es que algo similar ya había pasado entre francos y anglosajones, al incluir camafeos clásicos en sus obras de orfebrería o tallar –como se hizo hacia el 700 en el cofre *Franks* del Museo Británico– temas propios de la leyenda e historia de Roma junto a otros cristianos y germanos. En el Nuevo Mundo, como antaño en Europa, las élites de la nobleza local –sugiere Okada– podrían "haber encontrado útiles esas imágenes para desplegar su identidad como conversos católicos en la sociedad colonial" y probar su familiaridad con la prestigiada cultura clásica, tal como sugiere la decoración con pilastras, frontón, veneras y sirenas de la portada de la desaparecida casa de los Guarachi de Jesús de Machaca en Potosí.

La decoración con pilastras, frontón, veneras y sirenas de la portada de la desaparecida casa de los Guarachi de Jesús de Machaca en Potosí

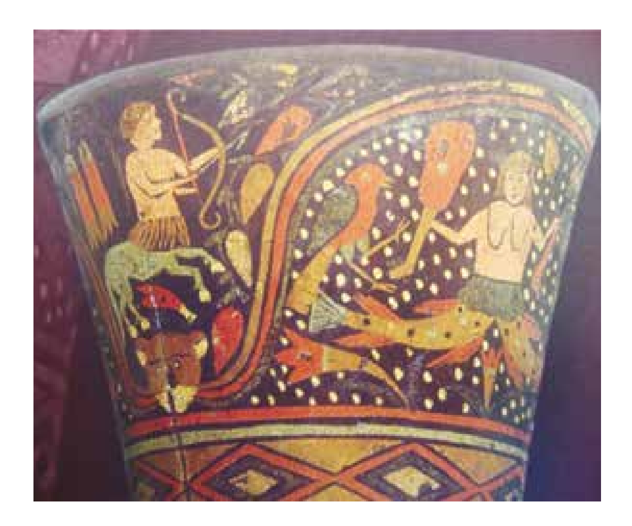
Ya a comienzos del siglo XVI, según certifican las *Recopilaciones de las Leyes de Indias,* la Corona española se interesó en la fundación de colegios para la nobleza, pero hasta el XVII no se hicieron efectivos en el territorio andino. Contaron éstos con el apoyo entusiasta de los curacas indígenas, como testimonia la fundación del Colegio de Tapotzotlan en México o los de Lima y Cuzco. Así lo prueba el Memorial presentado ante Felipe III en 1601 para "que se funde un colegio de los ingas y curacas y en él se les enseñe las cosas de nuestra fe… para que después nuestros hijos y descendientes lo puedan enseñar a sus súbditos".

Y tales caciques, educados no sólo en la moral cristiana, sino también, en algunos valores humanistas ligados a la cultura clásica, pudieron promover pinturas, relieves, tejidos y *queros* ocupados por figuras en donde la mitología grecolatina parece estar al servicio de los valores cristianos. Así se advierte en las figuras de Apolo y Hércules pintadas en la iglesia de Carabuco hacia 1766 por encargo del cacique Agustín Siñani, quien se retrata como leal súbdito de la monarquía y la Iglesia. Otro cacique, Gabriel Fernández Guarachi, figura –en su calidad de mecenas de la iglesia de Jesús de Machaca (Bolivia)–, en la base del "Triunfo del Nombre de María" que Juan Ramos Contreras pintó en 1703 por encargo del párroco J. Antonio de las Infantas Mogrovejo.

Inspirado el diseño del carro en alguno de los incluidos en el tratado publicado por J. Valda en 1663, incluye en la parte posterior una gran sirena que, como las de los *queros* y fachadas que más tarde estudiare-



Casa de las Sierpes / Cuzco



Centauro y Sirena de quero / Museos Municipales de La Paz

mos, toca un timple o charango. Con su ensortijada cabellera y torso desnudo resulta encantadora, pero su perfidia se evidencia al ocultar bajo un colorido faldellín –trasunto de las aletas o plumas que rodean la cintura de tantas otras– una larguísima y escamosa cola que se enrosca en la del dragón delantero domeñado por miembros de diversas órdenes religiosas. Simbolizan tales maléficas criaturas –como ya señaló T. Gisbert– el averno, según sugiere la presencia de varios herejes bajo sus colas y ruedas. Se evidencia así la asociación establecida desde los primeros tiempos de la Iglesia entre la sirena y la herejía, por la falsedad propia de una figura a la vez seductora y monstruosa.

Aparecen igualmente otras muchas sirenas tañedoras de guitarras en un deslumbrante repostero cuzqueño tejido hacia 1780. Los representantes de la nobleza incaica plasmados en su borde externo conviven con el escudo nobiliario español central e imágenes pletóricas de vida, al integrarse en una lujuriosa vegetación varios animales y sirenas. Al tocar arpas y guitarras y vestir faldellines sobre sus colas, pueden compararse con la de Jesús de Machaca. Otras, con cinturón lobulado como las góticas y andinas antes señaladas, pero de rostros y laúdes asiáticos, ocupan, junto a un destacado fénix, el centro de un fabuloso tapiz tejido con lana andina y seda china. Se testimonia así –afirma E. Phipps– "el enorme impacto que en la imaginación visual andina provocó el comercio entre el Virreinato del Perú y el Lejano Oriente", algo que ha refrendado la exposición que en 2013 el Metropolitan Museum de Nueva York dedicó al comercio textil mundial durante el Renacimiento y Barroco con el título *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. El que en tejidos de procedencia andina, europea y asiática aparezcan otras muchas sirenas de formas similares a las vistas, parece prueba de la amplia difusión de este motivo medieval entre pueblos y culturas muy diversos. Como ha señalado J. Hecht, entre los vectores de transmisión han de considerarse tanto los libros y estampas, como objetos suntuarios llevados desde Europa o fabricados por artesanos asentados en el Perú, que sirvieron de modelos a otros indígenas y mestizos.

Se testimonia así –afirma E. Phipps– "el enorme impacto que en la imaginación visual andina provocó el comercio entre el Virreinato del Perú y el Lejano Oriente"

Lo propio sucedió con el Oriente, a donde también llegaron desde el siglo XVI imágenes de sirenas europeas. Así lo certifican las incluidas por Gentoku Otsuki en el "Nuevo tratado sobre seis tipos de medicamentos" que publicó en 1788. Tales figuras están tomadas de la *Historia Natural* de J. Johnston (1603-1675), justificando su inclusión su consideración de medicamentos preciosos durante la época Edo japonesa.

Acaso esta función medicinal asignada por Otsuki a la sirena derivase de la inclusión de esta fantástica criatura en el *Hortus Sanitatis* del alemán Johan von Caub. Se trata del primer tratado de Historia Natural y medicina impreso en el siglo XV. En el capítulo dedicado a *De Piscibus*, incluye tanto a Escila como a la Sirena, reproducida en la edición de Estrasburgo de 1536 agarrando con ambas manos su doble cola.

Ésta se repite entre los monstruos marinos del manuscrito dedicado a la *Geografía* de Ptolomeo hacia 1460 y en la sirena de un *quero* conservado en los Museos Municipales de La Paz. Se presenta frontal en un florido paisaje, envuelta en un arcoíris brotado de la cabeza de un puma, sosteniendo sus instrumentos de seducción, una guitarra y un ramillete de ajíes. Su aspecto robusto, el cinturón lobulado y el instrumento musical la hacen comparable a la del artesonado gótico de San Martin de Zillis en Suiza. Asimismo, el color rojizo de sus colas y sus brazos extendidos tienen pre-



Capitel de San Pedro de la Rúa / Estella, Navarra

cedentes en la sirena incluida en el Mar de las Islas de las Indias pintado en el *Atlas Catalán* de 1375.

Como éstas, la sirena bífida andina cuenta con numerosos precedentes desde el siglo XI en pinturas y capiteles románicos de iglesias italianas, francesas e hispanas. Si a ello se añade que en este *quero* y su par, la sirena seductora aparece atacada por un centauro-sagitario, se concluye una vez más su ascendiente medieval, dada la común asociación de ambos híbridos en tal época. Como prueba, basta señalar el capitel de San Pedro de la Rúa en Estella (Navarra) o las lastras encastradas en la Portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela tras 1103.

Sabido es que ya el *Physiologus* griego unió ambos monstruos en un mismo capítulo y que lo propio hicieron las más antiguas versiones del *Physiologus* latino, el de Teobaldo, los *Dicta Chrisostomi* del siglo XI y los Bestiarios franceses de Philippe de Thaon, de Gervasio y de Guillaume le Clerc, del XIII. Esto propició que ya desde el fresco copto y del *Physiologus* de Berna aparecieran juntos.

Ambos antagonistas son híbridos semihumanos, y poseen, por lo general, un valor negativo en la mitología clásica y en la exégesis cristiana. El *Physiologus* los concibió como imagen de la hipocresía, en tanto que para los autores de Bestiarios posteriores y artis-



Puerta de la Iglesia San Lorenzo / Potosí
Dibujo: E. Pinto

tas medievales encarnaron, según J. Leclercq-Marx "la lubricidad masculina y femenina", simbolizando las flechas del centauro tentaciones demoníacas.

Al igual que en el Bestiario de Oxford, la sirena compostelana sostiene un pescado mientras toca la chirimía, instrumento también tocado por la de Zillis y las dos sirenas de la fachada del Santuario de Manquiri (Potosí), aunque la incomprensión del modelo por el artesano que las talló o restauró diera forma de pipa a sus flautas. Se alude con ellas al poder subyugador de su melodía, tal como hacen, mediante sus guitarras, cuatros, charangos o vihuelas, las talladas en otras fachadas virreinales de la antigua Audiencia de Charcas. Curvan éstas sus colas hacia arriba siguiendo el ejemplo de las románicas, al igual que las plasmadas en la portada potosina de Salinas de Yocalla, terminada para 1748. Al compararlas con otros ejemplos de este tipo no sólo es evidente, una vez más, la vinculación con modelos europeos, sino también su relación con las de la portada de San Lorenzo de Potosí, concluida en 1744.

Dejado el asunto estilístico, hay otra cuestión pendiente: La de las "Sirenas relacionadas con la teoría de Platón sobre el Universo" postulada por J. De Mesa y T. Gisbert en 1966 como parte de un "programa erudito…extraído de los Emblemas de Orozco y Covarrubias" y repetida hasta ahora.

Sin embargo, en los textos de emblemas contemporáneos no se hace referencia a Platón al tratar de las sirenas. Es más, aun existiendo en el Renacimiento relieves que otorgan a las sirenas una función funeraria o alegórica en ciertas divisas nobiliarias, sólo raras interpretaciones neoplatónicas proponen la contraposición entre sirenas lascivas y celestiales en una misma bóveda.

En el diálogo *Crátilo,* Platón menciona a las sirenas para enfatizar el poder subyugador del Hades, que retiene tan hechizados a los difuntos "que nadie desea regresar acá por esta razón, ni siquiera las Sirenas". Vuelve a referirse a ellas en el último libro de *La República,* que concluye con el relato de un hombre que volvió de la muerte. Cuenta que en el Más Allá "había un huso celeste con ocho círculos" en lo alto de cada cual "estaba una sirena que giraba junto con el círculo y emitía un solo sonido". Por más que los neo-pitagóricos tomasen el relato como una alegoría de la "armonía celeste "arrebatadora" de las almas", y por más que, como ya reconocía Pausanias "todo lo que es encantador tanto en poesía como en prosa" se vincule a una sirena, lo cierto es que raramente en las artes visuales se plasmó tal mito.

Platón menciona a las sirenas para enfatizar el poder subyugador del Hades, que retiene tan hechizados a los difuntos "que nadie desea regresar acá por esta razón, ni siquiera las Sirenas"

En su estudio sobre las sirenas, J. Leclercq-Marx dedicó un apartado a su relación con los ángeles, la música de las esferas, los vientos y el zodíaco, recordando que Alain de Lille en su *Anticlaudianus* (S. XII) también atribuyó la música de las esferas a las sirenas. Sin embargo, la ubicación elevada de las sirenas románicas, tal como se observa en diversos tímpanos románicos, pocas veces respondió a ello. De particular interés son los de Stow Longa en Inglaterra y de Nonette en el Puy-de-Dome, por presentar, en una contraposición evidente, sendas sirenas junto al Agnus Dei y al arcángel Miguel. Otro espectacular ejemplo es el de la iglesia de Saint-Michel du Puy, con un tímpano presidido por el Cordero Pascual y dos sirenas en su dintel. La de la derecha tiene cola de pez, mientras que su compañera enrosca una larga cola serpentina. Para X. Barral i Altet simbolizan las aguas superiores que separan el cielo físico del empíreo, pero más relevante parece -como ya notó J. Leclercq-Marx- el vínculo entre el arcángel titular del santuario, capitán de las milicias celestiales, y las sirenas, símbolos de lo seductoramente maligno.

Observada la disposición lateral de las sirenas potosinas respecto a la figura de San Miguel que parece resguardar la entrada al cielo divino del que goza, arriba, el glorioso mártir Lorenzo, cabe preguntarse si el

papel de estas figuras no será, una vez más, el de prevenirnos contra las seducciones del mundo. Recuérdese que ya el Apocalipsis habla de la Jerusalén celeste a la que no iluminarán ni el sol ni la luna, sino sólo "la gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero". ¿Es posible, entonces, que las sirenas de San Lorenzo expresen el atractivo de lo nocivo? Así lo pienso, considerando que, como enunció el griego Suidas en el siglo X, "la canción del placer no trae ninguna buena consecuencia, sino solo la muerte" y que en el Portal de la Gracia de la catedral alemana de Bamberg (c.1230) una filacteria por encima de dos sirenas-ave proclama: "El canto y la plegaria del ángel y de los santos se eleva más alto que la música de las sirenas".

La relación anterior parece anticiparse en el "Triunfo de San Miguel", pintado por Martín de Vos para la catedral de Cuautitlán (México) en 1581. Tan deslumbrante obra fue reproducida por Wierix y copiada en España y América, interpretándose a Lucifer con el aspecto hermoso que tuvo siendo ángel, pero con la cola de serpiente que simboliza su perfidia. Si bien se lo tomó por sirena, hago notar el remate de la larga cola serpentina, además de las cortas alas y cabello, para recordar que se trata de una de las muchas formas que Satanás ha tomado en la historia del arte. No sólo fue común dar a la serpiente tentadora torso de mujer en la Edad Media, sino también incluir a las sirenas entre las serpientes del *Physiologus* y de los *Bestiarios*. Al fin y al cabo, las dos posibilidades planteadas por Bialostocki en el proceso de contaminación y reinterpretación de temas y motivos que sufren las imágenes con el tiempo –que se pierda el significado originario a través de disfraces o transformaciones del motivo y que la forma vaya asumiendo nuevos significados a medida que se diluyen los antiguos- se han dado en la compleja historia de las sirenas.

A falta de un texto que declare las intenciones del comitente o del diseñador, cuyas identidades y formación cultural desconocemos, nunca sabremos qué quiso representarse con las sirenas de la iglesia de San Lorenzo. Y es que a pesar de haberle atribuido Á. Guido la autoría al "indio quechua José Kondori" y de que tanto P.J. Vignale, como los eminentes escritores J. Lezama Lima y Carlos Fuentes lo repitieron como verdadero, lo cierto es que nada documenta eso.

Tampoco podemos aseverar si la ubicación de las sirenas en la portada obedece a una intención iconográfica particular o se debe a razones ornamentales; pero con Moralejo, he de insistir en que "la cuestión no es si el artista pretendió o no hacer lo que nos parece comportar un contenido, sino si de verdad lo asumió y, sobre todo,...si lo asumieron también los destinatarios de la obra". ¿Formaba parte la imagen de estas sirenas –como plantearía A, Warburg– de la "memoria social" de los potosinos del siglo XVIII? Y, en tal caso, ¿compartían ésta tanto los españoles y criollos, como los caciques ilustrados, el clero y el pueblo indígena? Opino, siguiendo a E.H. Gombrich, que para una correcta interpretación iconográfica hemos de intentar documentar los programas reconstruidos con fuentes primarias. De no hacerlo así, corremos el riesgo de inventar una suerte de simbolismo mítico que pervierte el sentido original de la obra.

¿Formaba parte la imagen de estas sirenas –como plantearía A,Warburg– de la "memoria social" de los potosinos del siglo XVIII?

Fue el afán de los intelectuales latinoamericanos en descubrir una identidad indígena o mestiza propia en el Virreinato lo que les indujo a ver en cualquier figura con plumas o acompañada de monos, loros o sirenas, algo característico de lo autóctono. Se olvidó así que "tales motivos se habían convertido en símbolos de las maravillas del Nuevo Mundo para los europeos", quienes desde el siglo XVI los incluyeron en sus mapas, libros de viajes y arquitectura efímera para personificar América y su integración en el dominio hispano y de la Iglesia, según nos recuerda H. Okada. Pero pienso que no está de más recordar que ya en el siglo VI, en Constantinopla, se aplicó un tocado de plumas -como emblema de poderío- a la estatua ecuestre del emperador Justiniano expuesta sobre la columna triunfal del Foro Augusteon. Algo antes, en el mismo Bizancio, se había labrado un plato con la alegoría de la India para celebrar las relaciones



Triunfo de San Miguel / Martín de Vos

entre ambos imperios. La presencia del pavo, el loro, los monos y del arco en torno a la figura femenina incita a repensar hasta qué punto la imagen alegórica de América gestada desde el Renacimiento es deudora exclusivamente de lo descubierto en sus tierras. Esta pieza del Museo Arqueológico de Estambul abre la posibilidad de que también -como sucedió con las sirenas-, pero por vías más recónditas, la imagen medieval de la India oriental acabara procreando la de las Indias Occidentales.

BIBLIOGRAFÍA:

BROWN, J. et al.: Pintura de los Reinos: Identidades compartidas en el mundo hispánico (Catálogo de Exposición en Palacio Real de Madrid y Museo N. del Prado), Ed. Fomento Cultural Baamex, México, 2010

CUMMINS, T.: Toast with the Inca. Andean abstraction and colonial images on quero vesels, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 2002

DEAN, C.-LEIBSOHN, D.: "Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America", Colonial Latin American Review, Vol. 12, nº 1, pp. 5-35

DE MESA, J.-GISBERT, T.: Monumentos de Bolivia, Gisbert y Cia. Ed., La Paz, 1978

DE MESA, J.-GISBERT, T.: Historia de la Pintura Cuzqueña, F. A. Wiese, Lima, 1982

ESTERAS MARTIN, C.:"Acculturation and Innovation in Peruvian Viceroyal Silverwork". The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, pp, 58-71

FUENTES, C.: "El barroco del Nuevo Mundo", El espejo enterrado, pp. 279 y ss., Ed. Leer-e, Pamplona, 2006

GISBERT, T.-DE MESA, J.: Arquitectura Andina, 1530-1830, Embajada de España en Bolivia, La Paz, 1997 (pp.332-336)

Historia del arte en Bolivia (3 vols.), II ("Período Virreinal"), Ed. Gisbert y Cía. S.A.- Fundación Simón I. Patiño, La Paz, 2012

GOMBRICH, E.H. y ERIBON, D.: "Los límites de la interpretación", Lo que cuentan las imágenes. Conversaciones sobre el arte y la ciencia, Ed. Elba, Barcelona, 2013

GUIDO, A.: "América frente a Europa en el arte", cap. 1 de Redescubrimiento de América en el arte, Rosario (Argentina), 1940, pp. 15-36

HECHT, J.: "The Past Is Present: Transformation and Persistence of Imported Ornament in Viceregal Peru", The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, pp. 43-57

KUON-ARCE, E.: "Los qeros en el marco del Barroco andino", Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco. Barroco Andino, Unión Latina, La Paz, 2003, pp. 211-220

LECLERCQ-MARX, J.: La Sirène dans la pensé et dans l´art de l´Antiquité et du Moyen Age: du mythe païen au symbole chrétien, Academie Royale de Belgique, Bruxelles, 1997

MacCORMACK, S.: "Religion and Society in Inca and Spanish Peru",The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, pp. 100-113

MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: "Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros", Cuadernos de Arte e Iconografía, t. VI. nº 11, Madrid, 1993

OKADA, H.: "Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots and Mermaids in Andean Colonial Art", The Virgin, Saints, and Angels. South American Painting 1600-1825 form the Thoma Collection, (S. Stratton-Pruitt, ed.), Skira-U. Stanford. 2006, pp. 67-80

OLAECHEA L., J.B.: "Los colegios de hijos de caciques a raíz de los Terceros Concilios Provinciales de Lima y Mexico", Missionalia Hispanica, XIX, nº 55, Madrid, CSIC, 1962, pp. 109-113

PANOFSKY, E.: Estudios sobre iconología, Ed. Alianza Univ., Madrid, 1979

PHIPPS, E.: "Armorial Tapestry", The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, pp. 361-364

PHIPPS, E.: "Tapestry with mermaids and a unicorn", Ibid. pp. 252-254

PLATÓN: "Crátilo", Diálogos, II Gorgias, Menexéno, Eutidemo, Menón, Crátilo, Ed. Gredos, Madrid, 1983, pp. 339-461, esp. 399-400:

PLATÓN: Diálogos, IV, República, (C. Eggers L.), Ed. Gredos, Madrid, 1986

PRATT, M.L.: "Arts of the Contact Zone", Profession, (1991), pp. 33-40 (Ed. Modern Language Association, www.jstor.org/stable/25595)

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Mª I.: "Las sirenas: Génesis y evolución de su iconografía medieval", Revista de Arqueología, nº 211, Madrid, 1998, pp. 42-51

ROSENDE V., A.: "El tema del "salvaje" en las sillerías de coro de Mondoñedo y Xunqueira de Ambía", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,. LII, 1986, Universidad de Valladolid, 1986, pp.283-296

VV.AA.: Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800 (Catálogo de la Exposición del Metropolitan Museum of Art), Ed. A. Peck et al., New York, 2013

VIGNALE, P.J.: "El maestro anónimo de la portada de San Lorenzo de Potosí", Revista de Arquitectura, Buenos Aires, XXIX, nº 280, 1944, y en el Arquitecto Peruano, X, nº 102, Lima, enero 1946

VILA DA VILA, Mª M.: "Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense", Cuadernos de Arte e Iconografía, t. II, nº 3, Madrid, 1989

"Ecos medievales en los Andes: La representación de las sirenas en iglesias y vasos indígenas ceremoniales" Junshin Journal of Studies in Humanities, nº 21, 2015, Universidad Católica Junshin de Nagasaki, pp.151-186

YARZA L., J: Formas artísticas de lo imaginario, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987

YERASIMOS, S.: Constantinopla. La herencia histórica de Estambul, Ed. Tandem Verlag-h.f.ullmann, Postdam, 2012



CONVENIO

Interinstitucional de apoyo en ciencia, educación y cultura

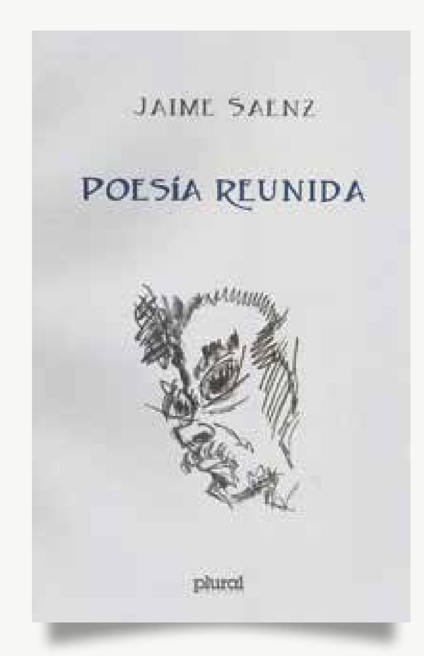
El miércoles 27 de julio del presente año se firmó en La Paz, un convenio entre la Organización de Estados Americanos (OEI), la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB) y el Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF), para la cooperación en temas de apoyo a la ciencia, la educación y la cultura.

César Córdova, representante de la OEI; Cergio Prudencio, presidente de la FCBCB; y Elvira Espejo, directora del MUSEF, enfatizaron la importancia de este hecho.

De acuerdo al representante de la OEI, el objetivo de este convenio es mostrar la riqueza de Bolivia a nivel iberoamericano y hacer partícipe al MUSEF en el Programa de Ibermuseos, coadyuvando también a que la cultura se pueda acercar a las nuevas generaciones, porque en el caso de los museos, estos son espacios abiertos de interacción permanente que, en base a estas estrategias conjuntas, pueden generar políticas públicas.

El Presidente de la FCBCB hizo énfasis en el acuerdo marco de buenas intenciones establecido con la OEI, señalando una serie de coincidencias entre ambas instituciones pues esta institución internacional plantea sus propuestas en la visión de una sociedad integral a nivel latinoamericano, considerando en este contexto la educación, ciencia y cultura. Y acotaba que el patrimonio "es un evento sociológico que nos interpela", por esta razón debe ser utilizado para la educación una vez que ya ha sido rescatado y resguardado. En este caso el patrimonio se manifiesta en el MUSEF a partir de la Rebelión de los objetos, exposiciones que deberían formar parte de nuestras estrategias educativas, y desde esta alianza con la OEI incluirlas en la formación educativa.

Elvira Espejo manifestó que estos convenios permiten generar mayor información y aportar con más claridad a los aspectos educativos, planteando nuevas perspectivas, en favor de la cultura y educación en base al tratamiento de los objetos de museos como la obtención, tratamiento, elaboración y vida social de los mismos.



Poesía reunida
Poesía
Jaime Saenz
Plural editores, 2015
351 Páginas

La primera edición boliviana de la poesía reunida de Jaime Saenz data de hace cuarenta años, cuando bajo el título de *Obra poética*, fue publicada en la colección Biblioteca del Sesquicentenario (La Paz, 1975). Dicha edición, agotada hace décadas, abarca seis libros, desde *El escalpelo*, hasta *Recorrer esta distancia*, pero no incluye *Al pasar un cometa*, ya para entonces escrito, pero que no se publicó hasta 1982.

La *Poesía reunida* que ahora publica Plural, en sus 351 páginas, contiene todos los libros publicados por Jaime Saenz, es decir: *El escalpelo* (1955), *Cuatro poemas para mi madre* (1957), *Muerte por el tacto* (1957), *Aniversario de una visión* (1960), *Visitante profundo* (1964), *El frío* (1967), *Al pasar un cometa* (1970 – 1972), *Recorrer esta distancia* (1973), *Brukner* (1978), *Las tinieblas* (1978) y *La noche* (1984).

Si bien, según se lee en la nota de los editores de *Poesía reunida*, no se publican "textos que el autor decidió no publicar (poemas sueltos, manuscritos atribuidos, cartas poético-amorosas ni reliquias varias", sí se incluyen al final del volumen, nueve poemas que Saenz publicó en las revistas Vertical, Mundo Nuevo y Eco, utilizando, para varios de ellos, los seudónimos de Joshé Cracásh, Juan de la Colina, Quintín de la Carnada y Tristán (El ermitaño). Mencionemos empero que, un lector curioso, podrá tener un atisbo de ese tipo de materiales no incluidos en este volumen, en el número 18 de la revista de literatura La Mariposa Mundial, de 2010.

Es de agradecer, en la edición que nos ocupa, no solo el cuidado con que fueron tratados los textos, pues se nos informa que se valieron de las primeras ediciones preparadas y revisadas por el autor, a las que se les corrigió las erratas y, además, se consideró las correcciones introducidas por el propio Saenz en la edición de su *Obra poética* del 75. Es de agradecer también la acertada decisión de incluir una relevante muestra de la labor gráfica de Saenz que, como sabemos, siempre formó parte simultánea e imbricada de su escritura. Así, podemos apreciar tanto las tapas de los poemarios, como los dibujos e ilustraciones interiores de libros como *Muerte por el tacto*, *Visitante profundo*, *Bruckner*, *Las tinieblas* y *La noche*.

Esta feliz idea de incluir las tapas de las primeras ediciones, así como también los dibujos interiores de los libros *Visitante profundo* y *Aniversario de una visión*, fue también llevada a cabo por la edición que en el año 2007 hizo el Instituto de Estudios Bolivianos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UMSA. Esa edición, que contiene cuatro libros de Saenz: *El escalpelo* y *El frío*, además de los que acabamos de mencionar, se convirtió así, para muchos, en la única posibilidad de acceder a la poesía de Saenz en nuestro medio, ya que si bien es cierto que se habían publicado otras selecciones de su obra poética tres años antes en México y cinco años antes en España y Estados Unidos, ellas apenas fueron conocidas por el público boliviano. Claro que, dicho sea entre paréntesis, sólo nos estamos refiriendo a las compilaciones y selecciones de la obra saenzeana, y no así a sus poemarios individuales, que tienen otra y más extensa relación de ediciones.

En efecto, en 2002 bajo el título de *Obra poética I*, la editorial madrileña Ave del paraíso publicó en un volumen los mismos libros que aparecen reunidos en la *Obra Poética* publicada por la Biblioteca del Sesquicentenario. Allí, anotaron sus editores españoles: "Relegada durante largos años al purgatorio de lo hermético, la obra de Jaime Saenz va apareciendo al fin

como lo que es: el canto sobrecogedor del escritor boliviano más importante de la segunda mitad del siglo XX y una de las figuras mayores de la literatura latinoamericana de todos los tiempos". Ese mismo año, la editorial de la Universidad de California, Berkeley, publica en edición bilingüe (español - inglés), la traducción de Kent Johnson y Forrest Gander, bajo el título de *Immanent Visitor* (Visitante profundo), una selección de poemas que incluye completos los poemarios *Aniversario de una visión* y *Recorrer esta distancia*, así como selecciones de *Al pasar un cometa*, *El escalpelo* y *Visitante profundo*. Desde el punto de vista gráfico, esa publicación incluye una calavera hecha por Saenz y 7 fotos de distintas épocas de su vida.

Luego de esas ediciones que poco o nada circularon en nuestro medio y que, para consultarlas había que recurrir a muy pocas bibliotecas, como la del CEDOAL por ejemplo, se publica en México otra muestra de la obra poética saenzeana, esta vez, a cargo de Jesús Urzagasti, bajo el título de *Recorrer esta distancia*, con idéntica estrategia a la utilizada por Johnson y Gander, es decir, utilizar el título de uno de los poemarios de Saenz para designar un conjunto mayor de su obra. Una forma de la sinécdoque diríamos, figura literaria que, como sabemos y según nos recuerda Luis H. Antezana, es cara a la obra saenzeana.

Más allá de un par de detalles como que el apellido Saenz aparece con tilde de forma 'perjudicialmente correcta', o de una ilustración de tapa acaso excesivamente bucólica para el universo de nuestro autor y de la errata en la ficha bibliográfica que consigna el volumen como literatura mexicana, se trata de una compilación generosa muy bien trabajada, donde el orden cronológico de los libros de Saenz, e incluso el orden de los poemas al interior de cada libro son modificados por Urzagasti, en un criterio antologador que considero atinado en función de los propósitos de la muestra.

Allí, en *Recorrer esta distancia*, antología poética, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, están todos los libros que Saenz llegó a publicar en vida, muchos de los cuales aparecen completos. De hecho, sólo *Al pasar un cometa*, *El escalpelo*, *Visitante profundo* y *El frío* (que además están presentados en ese orden), son selecciones propiamente dichas, pues todos los demás figuran íntegros. Allí también aparece por primera vez en edición venal, el libro *Cuatro poemas para mi madre*, que también se recoge en la edición que ahora comentamos, ya que, recordemos, de ese libro Saenz sólo hizo dos ejemplares, uno para su madre y otro para él, uno de los cuales se encuentra en el Archivo del autor que conserva la familia.

Esas eran, hasta hace poco, todas las selecciones, antologías o libros que reunían poemarios de Saenz, relación, empero, a la que debemos sumar una que es hoy la penúltima de la lista tras la aparición del volumen que comentamos. Nos referimos a *Aus der Tiefe der Nacht*. *Desde lo profundo de la noche*. Edición bilingüe español - alemán. Selección, traducción e introducción de Helga Castellanos y epílogo de Mauricio Souza Crespo. Ediciones TeamArt, Suiza, 2015 que incluye *Aniversario de una visión*, *Visitante profundo* y *El frío*.

En suma, *Poesía reunida* puede considerarse como la edición definitiva de la obra poética de Jaime Saenz, a la que sólo una ulterior y muy deseable edición crítica, podrá aportar mayor información. En esa misma línea, mencionar que acaso lo único que se echa en falta en esta edición, es un estudio introductorio que dé cuenta, por ejemplo, de las múltiples lecturas que ya desde hace tiempo suscita la obra de Saenz, dentro y fuera de nuestro país, y la sitúe en un conjunto mayor como el de la literatura latinoamericana. Por todo lo dicho y a pesar de esta salvedad, considero que *Poesía Reunida* es sin duda, la edición de referencia de la obra poética de Jaime Saenz, a la cual habrá que remitirse de ahora en más.

Benjamín Chávez



Sombras de verano
Cuento
Guillermo Ruiz Plaza
Editorial 3600, 2016
181 Páginas

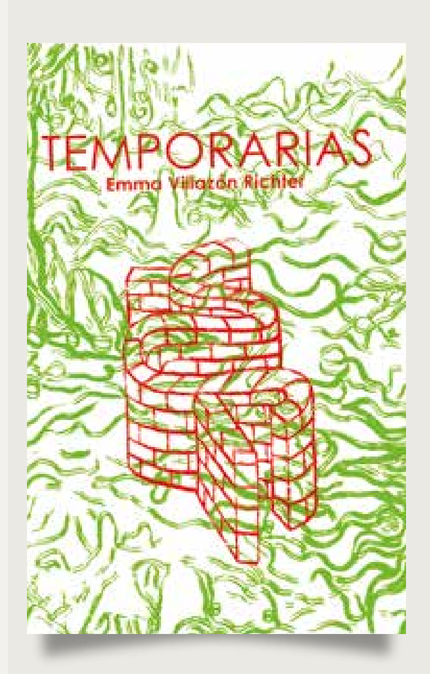
Como Borges, Guillermo Augusto Ruiz parece estar cómodo en el ensayo, el cuento y la poesía. Recordemos que tiene publicados dos libros de cuentos *El fuego y la fábula* (2010) y *La última pieza del puzle* (2013). El ensayo *Eduardo Mitre y la generación dispersa* (2013) y los poemarios *Prosas sacras* (2009) y *El tacto y la niebla* (2016). Aunque "cómodo" no es el mejor adjetivo para situarlo en medio de su escritura pues, como él mismo afirmó alguna vez, no es comodidad lo que siente cuando escribe.

Precisamente eso se trasluce en su escritura, en parte de ella al menos, por ejemplo, en la amplia gama de sensaciones que experimentan los personajes de sus cuentos, muchos de ellos presentes en *Sombras de verano*. Una atmósfera de angustia, otra de pérdida, otras de vacío, pueblan los relatos de este joven y talentoso escritor. Si bien todo ello no está directamente relacionado con lo que él, como autor, experimenta al momento de sentarse a escribir palabra por palabra las frases que formarán sus relatos, pues, como en todo arte genuino, el resultado (sombrío, pálido, grotesco, exultante o lo que fuere) es el producto de decisiones autorales tomadas en su momento. Ahora bien, *Sombras de verano* es el producto de un proceso de re escritura. Una relectura primero y luego una reescritura de muchos cuentos que ya habían aparecido en sus dos primeros libros de cuentos. ¿Cómo sucedió eso? Dejemos que sea el propio Ruiz quien nos lo refiera: "En 2014, una pequeña editorial de Albi (…) me propuso traducir al francés y publicar en versión bilingüe una selección personal de mis dos libros de cuentos (…). Emprendí entonces la tarea de elegir doce relatos entre los veintiuno que tenía publicados en Bolivia. Por alguna razón, pocos me satisficieron en la relectura y, así, decidí corregir los seleccionados. Sin embargo, lo que hice en realidad, en un impulso vicioso, fue reescribirlos, a veces radicalmente. Esta labor desembocó, por un lado, en cuentos corregidos y retocados, y por otro, en nuevas versiones, historias desviadas de sus cauces originales, dotadas de cuerpos y de finales alternativos que les cambiaban el espíritu (de ahí también el cambio de título). En ciertos casos, el cuento original quedó olvidado y surgió una historia casi novedosa. *Sombras de verano* es el resultado de ese período de reescritura y de búsqueda".

El resultado es un volumen que contiene 16 relatos que "germinan en esa turbadora zona de sombra que prospera bajo el alero de cada familia" –según nos dice Ángel Olgoso en la reseña crítica que puede leerse en la contratapa del libro–, y prosigue: "Sus personajes cargan un peso de secretos y recuerdos, y entre los intersticios de sus vidas descubren –con resignación o pavor– la verdadera naturaleza de los seres que los rodean, de las casas que habitan. En todos los relatos de Sombras de verano palpita un desacuerdo con la realidad, reverbera algo enfermizo o perverso, asoma la pesadilla tras la puerta. Mientras llega el impacto fulminante de su desenlace, el tempo y la progresión de la angustia crecen imparables, y la extrañeza y la inquietud se abren paso de manera sutil, sin que el lector apenas lo perciba, como una afiladísima cuchilla de afeitar que después segará limpiamente las convicciones".

Muestras de lo afirmado por Olgoso pueden hallarse casi en cualquier parte del libro: "Una noche soñé que Leo encontraba la pala, se la llevaba a la boca y la lamía, con unos ojos de gusto inquietantes. Desperté sobresaltada, me puse una chompa encima del camisón y salí al patio oscuro. Lavé la pala bajo el chorro de la pila con estremecimientos de frío. Después, sintiéndome débil, miré el felpudo y pensé que eso requeriría más tiempo. No había quedado más que una estrella de sangre seca, pero era suficiente para que las moscas revolotearan en la puerta de entrada." (p. 13).

Guillermo Ruiz Plaza nació en La Paz en 1982. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Santa Cruz en 2009 y 2012 por sendos libros de cuentos, así como una mención en el Premio Nacional de Poesía Yolanda Bedregal por su libro *Prosas sacras*. Sombras de verano fue publicado en 2015 en Francia por Édite-Moi. Actualmente reside en Albi, Francia, donde trabaja de docente.



Temporarias
Poesía
Emma Villazón Richter
Ediciones: Perra Gráfica Taller, 2016
62 Páginas

Como brama todo lo que vive

Apenas se empieza a leer estos poemas se entra en un territorio con

densidad específica, *nuestras lenguas restituían parte de sus territorios y se mezclaban,* en una atmósfera que a veces aparece en algunas películas, que a veces aparece en los sueños *como si esperara que todos los elementos / se impregnaran en sus bordes.* Nos adentramos, *Hay un chorro turbio, parduzco, como la vena / impropia y sincera de un niño que no sabe*, y de pronto, nos damos cuenta que la velocidad se desprende y el peso de las cosas cae a un lado *como en un reino de figuras subyugantes.* Estamos en un sitio en el que hay una fuerza de gravedad más grande y una atracción extraña entre las cosas –entre las palabras que llaman a las cosas–, las palabras como cantos rodados que caen despertando los posibles ecos de su masa sonora más todo lo que puede cantar cuando una piedra rueda. *Son cascadas bien sonoras las luces entre los árboles / caen y caen encima de nosotros y despiertan a inquietud*. Los hilos que tensan y desarrollan las palabras, los sonidos que quedan, anidan, extienden, prefiguran, retrotraen, inventan y empiezan a partir de las palabras *que recibe / emite unas descargas o solo rumia / las palabras retaceadas por el diario ajetreo / eso lo no dicho que crece arbóreo.*

En este conjunto de poemas –inconcluso quizá, por lo menos no dado por la autora como tal a la imprenta– se avecina en expresión y mano la música oculta, esa agua de rumor que en cada letra pesa, que *modula las vocales de forma torcida.*

Desde ahí, desde esa emanación, en medio de la contemplación y del silencio *¿por qué el silencio arrasa siempre / todo como la última palabra reina e incierta?* en medio: entre el silencio radiante y el decir que nombra. *De la mano del viento / rodeada por luces y flores engreídas / va con una sonatina boliviana / en la mitad de la costilla y en la otra / déjase nutrir por acribilladas y aludes /…*

Va con una sonatina boliviana, *Va con la boca de la recién nacida* y viene del pensamiento que pasó y sucede, ahí lumbre a ese movimiento mecido de la letra, en que trata con sonidos, trata con espesura y parte; con extremo y silencio. *Se trata de atravesar paisajes increíbles y sinuosos / llevando el deseo como un panal sobre la falda.* Así, no son imágenes, ni ideas, sino espectro lumínico, vislumbre, reminiscencia, retahíla, convocatoria, asombro que *Va a flor de piel con los resecos padres.*

Temporarias busca su materia a partir de ese en que se contrata a alguien para un trabajo acotado temporalmente. Detrás subyacía una idea de trabajo temporario con palabras en el que de todas maneras *Ningún engranaje se coronaba padre para hacernos hablar como él.*

Temporeras, zafra, estado, género colándose en esas expresiones. *No hay retorno, Dios, ni costilla mágica: / Érase una campesina maquillada / Que se hizo astronauta al pasar la frontera.*

Zafra en el estado en que se gesta ese trabajo. Gesta. Trabajo temporario. Tiempo en estado puro, el de la gesta *va analfabeta del nombre de las calles / a las negras calles con barniz de siemprevivas / va abordar la Constelación del desamparo / a partir de unas verduras y sus temporarios.*

Temporario el estado, el desamparo –mujeres, latinoamericanas, en diverso trabajo zafral, muchas de ellas que han migrado del campo a la ciudad. *Érase una pastorcita de habla entreverada / unos sueños como trapos lanzados al mar / érase un érase un érase un érase.*

Pero Emma Villazón busca en la franja de la zafra en que *de los días de carga se habla porque carecen de atrevimiento,* busca los *perros luminosos de jergas rotas*, que anidan en la lengua indómita en los sonidos, estridencias que espabilan, huyen, que refusilan y esplenden en el inasible espectro de *un érase un érase un érase*.

En esos resplandores se vislumbra, la lumbre, el bosque por el que el ciervo irrumpe en la espesura, ese halo que vibra en el verdor, se retarda en el fulgor que deja *deletreando exasperando rotando cada sílaba recibida.* Imposible apresar *porque se trata de hacer arder lo que arrastra y quema* y de oír *como brama todo lo que vive.*

Silvia Guerra

En nuestro próximo número:

Dossier:
XXX Reunión Anual de Etnología (RAE) 2016: La rebelión de los objetos. Minería y metales.

El Mapuzungun y el Euskara, lenguas de tierra viva.
Javier Aguirre Ortiz

Irande
Para comprender el principio y el fin de la Nación Guaraní.
Elías Caurey

LA FUNDACIÓN CULTURAL DEL BCB CUENTA CON SU PROPIA IMPRENTA







La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia ya cuenta con su propia imprenta en la que podrá realizar trabajos de impresión propios y para los Centros Culturales que dependen de ella. Se trata de una impresora digital de 3 cuerpos (impresión, fijación y finalización) marca Canon modelo Imagepress C6011, que cuenta con un servidor A 7300. Hace cinco meses que comenzaron las pruebas y ahora, ya está en plena capacidad de funcionamiento.

Luego de un período de instalación y montaje, la imprenta, que está ubicada en la calle Batallón Victoria, ocupa dos ambientes debidamente acondicionados. En uno de ellos se ubica la imprenta propiamente dicha y, en el otro se ha montado un depósito donde se almacenan todos los insumos necesarios para su labor (papel, toners, reveladores y otros).

La instalación de la imprenta se desarrolló durante los primeros meses del año y en el mes de mayo se comenzó a hacer impresiones. Las primeras fueron invitaciones y trípticos, es decir, trabajos de coste menor y bajo tiraje, destinados a diversas actividades de la Fundación y los Centros Culturales. Como dato cabe mencionar que su primer trabajo fue el plegable denominado "4ta bienal de Arte Contemporáneo Contextos mestizaje" para el Museo Nacional de Arte. Hasta ahora la imprenta ya ha producido materiales más complejos como el libro *La guerra de la independencia en las intendencias de Chuquisaca y Potosí* de Hugo Canedo Gutiérrez, un ejemplar de 544 páginas.

La imprenta puede imprimir tanto interiores como tapas de libros, así como afiches y una gran variedad de materiales impresos que se ubiquen dentro de los márgenes técnicos de la máquina (mínimo: 18 x 18 cms. Máximo: 34 x 48 cms.). La velocidad de impresión varía de acuerdo al tamaño y complejidad del trabajo a realizarse, pero, como promedio, puede imprimir 60 páginas por minuto a un color en tamaño carta. Además de la impresión, la máquina realiza el proceso de doblado y engrampado de las hojas.

Una guillotina y una tronchadora completan el trabajo de la impresora, permitiendo refilar y fabricar dobleces. En esta imprenta que viene a llenar un vacío en las demandas de la Fundación, actualmente se imprimen las revistas *Operación rescate* del MNA y *Piedra de agua*.



ENCRUZ-IJADAS

EXPOSICIÓN

Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz

Producto de la colección de obras que custodia el Centro de la Cultura Plurinacional, nace Encruz-ijadas, una muestra que se divide en dos partes; la primera, se inspira en la quiebra de tres distintos bancos de nuestro país en décadas pasadas y que el Banco Central de Bolivia encaró y subsanó; la segunda, busca volver a aquellos recuerdos que permanecen en algún lugar olvidados, arrinconados en un depósito, para dotarlos de vida nueva bajo una mirada distinta. Ambas colecciones, se abren al público en el salón Guarayos y el salón Chiquitano desde el 10 de agosto hasta mediados de septiembre.

Encruz-ijadas es una ocasión para compartir con el público cruceño la colección de objetos que nos muestran el paso del tiempo y que fue confiada al CCP para su conservación. Sin ser todas obras de arte, los objetos que la exposición muestra, se han organizado con un criterio particular (la quiebra de tres bancos: Banco de Cochabamba, Banco Sur y Banco Bidesa). Son datos que en el imaginario de los recuerdos olvidados forman parte de la historia del CCP ya que, parte de esa historia está ligada al hecho de que el edificio que ocupa el CCP, antes fue un banco.

La primera colección consta de más de 70 piezas provenientes de las antiguas colecciones de los bancos quebrados, entre las que se hallan obras de destacados artistas nacionales.

La segunda sala propone una interacción, en la que el espectador debe realizar el ejercicio de hacer una pausa en su cotidiano, para ver, a través de diferentes lentes, en el sentido literal de la palabra, un elemento, y así decidir si está dispuesto a escudriñar sus propios recuerdos olvidados.

Cuando se ha perdido la memoria ya no se puede percibir lo que sucede en la inmediatez del instante. Es en esa fragilidad de la condición humana que se instala la exposición Encruz-ijadas, el punto de quiebre donde se separan lo que pervive y lo que nos abandona.

LA Chuwa DEL CIELO

Los animales celestiales y el ciclo anual altiplánico desde la biografía social de un objeto







NOVEDAD EDITORIAL



Walter Sánchez Canedo, Marco Bustamante Rocha y Juan Villanueva Criales

Museo Nacional de Etnografía y Folklore

La Paz, Bolivia

ADQUIÉRELA EN: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi N° 1005 esq. Yanacocha
Telfs.: 2408951 - 2408981 / Pág. Web: www.culturabcb.org.bo